अमरीकी चित्रकला

टामस फ्लेक्सनर

आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली-६

अमरीकी चित्रकला
का
संक्षिप्त इतिहास

इक्यावन प्रतिनिधि कलाकारों और उनकी श्रेष्ठतम कृतियों के विशेष सन्दर्भ में अमरीकी चित्रकला की तीन सौ वर्षों की रोचक कहानी, जिससे स्पष्ट है कि यूरोपीय कला से अलग उसका अपना एक प्रभावशाली और विशिष्ट व्यक्तित्व है।

जेम्स टॉमस फ्लेक्स्नर

अमरीकी चित्रकला का संक्षिप्त इतिहास

अनुवादक
रमेश वर्मा

1963
आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली-6

AMAREEKEE CHITRAKALA KA SANKSHIPT ITIHAS

(Hindi version of '*The Pocket History of American Painting*')

by

James Thomas Flexner

Translated by

Ramesh Varma

Rs. 2.50

प्रकाशक

रामलाल पुरी, संचालक

आत्माराम एण्ड संस

काश्मीरी गेट, दिल्ली-6

शाखाएँ

हौज़ ख़ास, नई दिल्ली

चौड़ा रास्ता, जयपुर

माई हीरां गेट, जालन्धर

बेगमपुल रोड, मेरठ

विश्वविद्यालय क्षेत्र, चण्डीगढ़

महानगर, लखनऊ

मूल्य : दो रुपया पचास नए पैसे

प्रथम संस्करण : 1963

मुद्रक

श्यामकुमार गर्ग

राष्ट्रभाषा प्रिंटर्स

दिल्ली

आमुख

अधिकांश अमरीकी यूरोपीय चित्रकला से कुछ इस तरह आक्रान्त हैं कि उन्हें अमरीकी चित्रकला की उपस्थिति तक का आभास नहीं है; उन्हें महसूस तक नहीं होता कि हम अपनी उत्तराधिकृत परम्परा पर गर्व कर सकते हैं। लगभग तीन शताब्दियों के दौरान अमरीकी चित्रकारों ने तेरह उपनिवेशों और विस्तारशील संयुक्त राज्य अमरीका के जीवन और स्वप्नों का श्रेष्ठ चित्रण किया है। उनकी क्षमता ने उनमें आत्मविश्वास का संचार किया है और वे भविष्य की ओर उन्मुख हैं।

एक छोटी-सी पुस्तक में प्रत्येक महत्त्वपूर्ण अमरीकी चित्रकार का विवेचन सम्भव नहीं है; इस कृति में इक्यावन प्रतिनिधि चित्रकारों (जिनमें से अड़तालीस के चित्रों को मुद्रित किया गया है) के विशेष सन्दर्भ में अमरीकी चित्रकला का इतिहास प्रस्तुत है। उनके चित्रों की विशेषताएँ दिखाने के साथ-साथ उनके व्यक्तित्व पर भी ध्यान दिया, और साथ ही, उनकी प्रकृति की निर्धारिका सभ्यता का अध्ययन किया गया है। ब्रुश चलानेवाला हाथ एक शरीर के साथ जुड़ा होता है जिसे भोजन और प्रेम की आवश्यकता होती है, तथा उसे एक मस्तिष्क निर्देशित करता है जो स्टूडियों और संग्रहालयों में ही नहीं बल्कि सड़कों और पार्कों की धूप में निर्मित होता है।

अमरीकी चित्रकारों का उद्देश्य महत्त्वाकांक्षापूर्ण रहा है; यूरोपीय चित्रकारों से कहीं अधिक बड़ी बाधाओं का सामना उन्हें करना पड़ा है। एक ओर तो उन्हें एक नयी दुनिया की—जो एकदम निर्जन तथा यूरोपीय मानदण्डों के अनुसार बस्तियों में भी विचित्र थी—अभिव्यक्ति करनी थी, और

दूसरी ओर भौगोलिक तथा उत्तराधिकारिक कारणों से वे संस्कृति के उन राजमार्गों से अलग थे जो यूरोपीयों को सहज उपलब्ध थे। फिर भी विभाजन कभी भी पूर्ण नहीं रहा। यूरोपीय दर्शन अमरीका की सहायता को सदैव तत्पर रहा है और अमरीकी किसी भी समय सागर पार करके यूरोप पहुँच सकते थे। पश्चिमी संसार के समग्र ज्ञान का उपयोग न करने-वाला चित्रकार मूर्ख होता, किन्तु अपना सन्तुलन बनाये रखते हुए उसका उपयोग केवल बुद्धिमान व्यक्ति ही कर सकता था।

कुछ अमरीकी चित्रकार यूरोप में पुनर्स्थापित होने में सफल हुए, लेकिन अधिकांश ने अमरीका में ही सिद्धि प्राप्त की। विदेशों में अध्ययन के दौरान कुछ चित्रकारों में राष्ट्रीय हीनता की भावना इस कदर घर कर गई कि वापस पहुँचकर, अमरीकी जीवन और अमरीकी स्वप्नों को त्यागकर वे हीनभाव-जन्य कृत्रिमता के पीछे पड़ गए। उनके चित्र यूरोपीय चित्रों के अनुकरण मात्र थे और अवसर-हीन भावग्रस्त अन्य समकालीन चित्रकार ही उन चित्रों के प्रशंसक थे; किन्तु इस प्रकार की कृत्रिम कृतियों का स्थायी मूल्य न था—अपने उत्पादक फैशन के साथ-साथ उनका भी नाश हो गया।

यूरोपीयकृत दृष्टिकोण के प्रतिक्रियास्वरूप एक अन्य धारा प्रवाहित हुई, जो प्रत्यक्षतः विरोधी दीखते हुए भी उसी राष्ट्रीयतावादी आकुलता द्वारा उद्भूत थी। कुछ चित्रकार और कला-समीक्षक पूरे ज़ोर-शोर से चिल्लाने लगे कि अमरीकी कला यूरोपीय प्रभावों को नज़रअन्दाज़ करके ही राष्ट्रीय कहलाने की अधिकारिणी बन सकती है। उनकी कृतियों में भी पूर्वग्रह-जनित विकार मौजूद थे।

अमरीका के श्रेष्ठ चित्रकारों ने अपनी सौन्दर्य की खोज में राष्ट्रीय हीन भावना अथवा राष्ट्रीय श्रेष्ठता भावना को बाधक नहीं बनने दिया है। वे प्रौढ़ मस्तिष्क के व्यक्ति थे, अपनी संस्कृति को समझते थे और दूसरे देशों की संस्कृतियों को गम्भीरतापूर्वक स्वीकार करने में समर्थ थे। किसी भी स्थान पर उद्भूत प्रत्येक सहायक प्रभाव का उपयोग करके उन्होंने यथा-

सम्भव ईमानदारी से अपने जिए जीवन को अभिव्यक्त करने का प्रयास किया। अमरीकी होने के नाते उन्होंने अमरीकी मिट्टी से शक्ति ग्रहण की, अमरीका का चित्रण किया।

अनेक लेखकों ने लिखा है कि कला में अमरीका के राष्ट्रीय जीवन का अंकन पिछले कुछ वर्षों में ही हुआ है; लेकिन उनका मत अनैतिहासिक मान्यताओं पर आधृत है। वे चित्रकारों की भर्त्सना करते हैं कि उन्होंने प्रारम्भिक अमरीका को जैसे का तैसा क्यों दिखलाया, उसका काल्पनिक चित्र क्यों नहीं प्रस्तुत किया? उदाहरणतः, गिल्बर्ट स्टुअर्ट ने वाशिंगटन को वह अनगढ़ सुदृढ़ता नहीं प्रदान की, जो आधुनिक उपन्यासकार अमरीकी क्रान्ति के नायकों में दिखलाते हैं; इसीलिए कहा गया है कि यह स्टुअर्ट पर यूरोपीय प्रभाव के कारण हुआ। लेकिन स्टुअर्ट ने यथातथ्य चित्रण मात्र किया था। अमरीका के प्रथम राष्ट्रपति अठारहवीं शताब्दी के सुसंस्कृत व्यक्ति थे और युद्ध भूमियों की भाँति घर में भी फबते थे। स्टुअर्ट का व्यक्ति-चित्र (चित्रफलक 11) स्वाधीनता-घोषणापत्र की भाँति ही अमरीकी है। इस पुस्तक में प्रस्तुत अन्य चित्रों की भाँति यह भी एक सामाजिक एवं कलात्मक दस्तावेज़ है। सभी राष्ट्रों और सभी कालों की कला में सौन्दर्य एवं इतिहास तथा व्यक्तित्व और परिवेश का संगम है; अमरीका के श्रेष्ठ चित्रकारों ने भी सदैव इसी संगम को प्रस्तुत किया है। अमरीकी चित्रकला की कहानी वस्तुतः अमरीकी जीवन की कहानी है।

अनुवादक का प्राक्कथन

फ्लेक्स्नर लिखित 'द पॉकेट हिस्टरी ऑफ़ अमेरिकन पेंटिंग' का यह हिन्दी अनुवाद प्रस्तुत करने में पूरा ध्यान रखा गया है कि कला से सर्वथा अपरिचित सामान्यजन को भी इस रोचक इतिहास को ग्रहण करने में तनिक भी असुविधा न हो। इसी दृष्टि से, लगभग पचास पाद-टिप्पणियों में, संदर्भ में आये यूरोपीय चित्रकारों, चित्रकला-सम्प्रदायों तथा अन्य बातों का संक्षिप्त, प्रामाणिक एवं संगत विवरण दिया गया है। अमरीकी कला को यूरोपीय कला के सापेक्ष देखना अनिवार्य है, यही तथ्य इन टिप्पणियों का प्रेरक-तत्व रहा है। मुझे अपने उद्देश्य में किस सीमा तक सफलता मिल सकी है, यह तो पाठकों की प्रतिक्रिया ही स्पष्ट करेगी।

पुस्तक में उद्धृत तीन काव्य-अंशों का पद्यानुवाद श्रीमती शुभा वर्मा ने किया है।

अनुक्रम

प्रथम अध्याय

अमरीकी चित्रकला का उद्भव

आज हम अमेज़न के घने अजाने जंगलों के फोटोग्राफों को देखकर उत्तेजित हो उठते हैं। ठीक यही बात तब सही थी जब उत्तरी अमरीका का अन्वेषण हुआ था; वन्य प्रदेशों और उनके निवासियों के चित्र यूरोपीयों को इतने ही उत्तेजक लगते थे। यूरोप के अधिकांश निवासियों की रुचि इसी उत्तेजना में थी, किन्तु कुछ लोग अपेक्षया अधिक गंभीर थे। वे अपने घर पर असफल अथवा उत्पीड़ित थे और आशा करते थे कि नया महाद्वीप उनके लिए स्वर्ग सिद्ध होगा जहाँ आर्थिक सम्पन्नता या ईश्वरोपासना बेरोकटोक संभव हो सकेगी।

जैसे आज 'लाइफ़'[1] की ओर से फोटोग्राफरों को विशेष रूप से चित्र लेने भेजा जाता है, उसी प्रकार सोलहवीं शताब्दी के सातवें दशक में फ्रांस के एक प्रकाशक ने फ्रांसीसी जल-चित्रकार (Water colourist) जैक्युअस ले मॉयने को फ्लोरिडा भेजा था। कुछ वर्षों बाद एक अंग्रेज चित्रकार जॉन व्हाइट सर वाल्टर राले[2] के वर्जीनिया-स्थित उपनिवेश का गवर्नर बना। इन चित्रकारों ने यूरोपीय दर्शकों और खरीदारों के लिए अनेक चित्र बनाये; इनमें चित्रित अमरीकी आदिवासी

---

1. अमरीका का एक विश्वविख्यात, बहुपठित पाक्षिक पत्र।

2. **सर वाल्टर राले** (लगभग 1552-1618 ईस्वी) : रोमांटिक, साहसी, योद्धा, नाविक, विद्वान, कवि, इतिहासकार, सैनिक, अन्वेषक। इंगलैंड की तत्कालीन महारानी एलिज़ाबेथ प्रथम का विशेष कृपापात्र। 1585 ईस्वी के आसपास उसने वर्जीनिया में उपनिवेश स्थापित करने का असफल प्रयास किया था।

विचित्र वेशभूषायुक्त यूरोपीय लगते थे और वन्यप्रदेशों में उड़ती चिड़ियाँ यूरोप के लिए तो जानी-पहचानी थीं किन्तु अमरीका में पाई ही न जाती थीं। अमरीकी नजारे और आदिवासी प्रारम्भिक अन्वेषकों को इतने अजीबोगरीब लगे थे कि उन्हें विश्वास ही न होता था।

निस्संदेह, अमरीका के जंगलों में भटकते हुए अन्वेषकों को विचित्र अनुभूति होती और घर की याद सताती रही होगी। आरम्भिक अधिवासी आज हमारे लिए एक शक्तिशाली राष्ट्र के जन्मदाता हैं, और हम पीछे मुड़कर देखते हैं तो वे हमें एक सुनहरे कुहासे से ढके मालूम पड़ते हैं। अपनी दृष्टि में वे मात्र विस्थापित व्यक्ति थे—गरीबी से मारे, पराजित, स्वदेश में पक्षपात से पीड़ित, हताश—और, तत्कालीन लेखकों के अनुसार, 'इस अत्यन्त भयानक जंगल' में कूद पड़े थे। भविष्य अस्पष्ट और भयोत्पादक था। रोज़ दिन-भर की कठिन मेहनत के बाद थककर वे अपने कमरों में, आग की हलकी-हलकी रोशनी में, आराम करते होते तो वे कल्पना तक में जंगलों को पास न फटकने देते। वे बिछुड़ी हुई मातृभूमि, तैयार खेतों, साफ-सुथरे वस्त्रों और सुनियोजित जीवन के स्वप्न देखते। यही कारण है कि यूरोपवासी तो अमरीका के चित्र देखने को उत्सुक थे, किन्तु अमरीकी स्वयं उनसे दूर भागते थे। आरम्भिक अधिवासियों की ये आकांक्षाएँ स्थानीय खपत के लिए बनाये गए आरम्भिक चित्रों में प्रतिबिम्बित हैं; इन चित्रों में 'नयी दुनिया' की अनगढ़ता पर मुलम्मा चढ़ाने की लगभग करुण लालसा स्पष्ट लक्षित है।

सत्रहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में, एक ओर उपनिवेश-संस्थापक जी तोड़ मेहनत में व्यस्त थे और दूसरी ओर अतलांतिक महासागर के तट पर सैकड़ों मीलों की दूरी पर अलग-अलग बसे छोटे-छोटे नगरों में अनेक व्यक्ति चित्रांकन में लगे थे। बोस्टन में ही पाँच-दस चित्रकार थे। वे मामूली आदमी थे, जिनके नाम तक आज किसी को मालूम नहीं। वे मकानों और व्यक्ति-चित्रों (Portraits), बाड़ों और सजावटी दृश्यों (Decorative views) को समान रूप से अंकित करते थे। लेकिन इन्हीं प्रयासों के दौरान कभी-कभी वे सचमुच सौन्दर्य की सृष्टि कर डालते थे।

मार्गरेट गिब्स (Margaret Gibbs), चित्रफलक 1, का अंकन 1670 ईस्वी में हुआ था। अमरीका महाद्वीप का अन्वेषण अभी आरम्भिक अवस्था में था। मार्गरेट अल्प-ज्ञात प्रदेश के एक नगर में रहनेवाली लड़की थी, किन्तु उसके चित्र से ऐसा बिलकुल नहीं मालूम होता। और न ही वह उस 'प्यूरिटन' समाज का अंग मालूम पड़ती है जिसके बारे में हम पाठ्यपुस्तकों में पढ़ते हैं। बोस्टन की निवासी इस लड़की को कीमती कपड़ों और लेस से इस तरह सजा दिया गया है मानो वह लन्दन के किसी बड़े घर की लड़की हो। न्यू इंगलैंड के व्यापारी परिवार जल्दी ही समृद्ध हो गये थे और नहीं चाहते थे कि भावी पीढ़ियाँ उन्हें शारीरिक श्रम करनेवाले अधिवासियों या उत्साही धर्मानुयायियों के रूप में जानें। वे चाहते थे कि भविष्य में उन्हें उच्चवर्गीय अंग्रेज समझा जाय।

मार्गरेट गिब्स का अंकन इतना निष्प्राण (Flat) है कि वह कागज की गुड़िया-सी मालूम पड़ती है। बेशक चित्र काफी सुन्दर है लेकिन उसका सौन्दर्य प्रकृति की शुद्ध अनुकृति पर नहीं वरन् आकृति और रंग के रेखिल पैटर्न (Linear pattern) पर निर्भर है। जहाँ तक शिल्प का प्रश्न है, इस आदमकद व्यक्ति-चित्र में सूक्ष्म से-सूक्ष्म अनुरूपताओं पर ध्यान दिया गया है, जैसे मध्ययुग में मठवासी साधु बड़ी बारीकी से सन्तों के चित्रों से पांडुलिपियों को सजाया करते थे। अमरीकी अधिवासी इंग्लैंड के उन देहातों से आये थे जो कला के क्षेत्र में इतने पिछड़े थे कि पुनर्जागरण का नाममात्र वहाँ पहुँचा था। यही कारण है कि चित्रकला, वास्तु, काष्ठकला और कक्ष-सज्जा (Interior decoration) में उनकी रुचि अभी भी मध्ययुगीन थी और इसी रुचि को लेकर वे अमरीका पहुँचे थे।

उधर लन्दन में इस समय से बहुत पहले, फ्लैंडर्स-निवासी मेधावी चित्रकार वान डायक[1] नये विचारों को लेकर आया और इन विचारों के सामने मध्ययुगीन

---

1. **सर ऐन्टनी वान डायक** (1599-1641) : फ्लैंडर्स-निवासी व्यक्ति-चित्रकार। वान डायक ने अपना अधिकांश समय इंगलैंड में कला-साधना में बिताया। इंगलैंड के तत्कालीन सम्राट् चार्ल्स प्रथम ने उसे 'सर' की पदवी प्रदान की। चार्ल्स तथा उनकी महारानी के व्यक्ति-चित्र उसकी सर्वश्रेष्ठ कृतियों में से हैं। प्रसिद्ध चित्र : अमेज़न का युद्ध, धार्मिक परिवार, कुमारी, सलीब आदि।

व्यक्ति-चित्रण (Portraiture) ठहर न सका। अमरीकी व्यापारियों ने इंगलैंड की यात्राएँ करके आधुनिक लॉर्डों के चित्रण का सही ढंग जान लिया। उसके बाद से, जब कभी स्वयंशिक्षित उपनिवेशीय चित्रकार व्यक्ति-चित्रण करते तो उनके खरीदार भव्यतम चित्रों की माँग पेश करते। अनेक चित्रकार, जिन्होंने संगमरमर का जंगला कभी देखा तक न था, 'नये धनी' व्यापारियों के चित्रों में कल्पित जंगला तक बना देते थे। परिणाम हमेशा सुखद नहीं होता था। फिर भी, अपेक्षाकृत अधिक प्रतिभाशाली चित्रकार सामाजिक मिथ्याभिमान को स्वप्न का रूप देने में सफल हो जाते थे।

अठारहवीं शताब्दी के तीसरे दशक में न्यूयार्क के एक चित्रकार को, जिसका नाम आज भुलाया जा चुका है, कहीं से एक नक्काशी (Engraving) मिल गई। वह चित्र लन्दन के सबसे अधिक फैशनपसंद व्यक्ति-चित्रकार (Portraitist) सर गॉडफ्रे नेलर का बनाया हुआ था, और उसमें शक्तिशाली सैकविल वंश के दो बच्चों को एक मैदान में एक हिरन को थपथपाते दिखाया गया था। न्यूयार्क के चित्रकार ने स्थानीय किशोरों को चित्रों में अनेक बार हिरन थपथपाते हुए अंकित किया, किन्तु उसके चित्र अंधानुकृति-मात्र न थे। **दे पीस्तर वंश का बालक** (De Peyster Boy), चित्रफलक 2, इसका प्रमाण है। इन चित्रों का अपना निजी सौन्दर्य है। नेलर ने अपने चित्र में दो बच्चे दिखाये थे, इस चित्र में केवल एक है। इस प्रकार अमरीकी चित्रकार ने आकृतियों के उलझाव को सरल करके चमकीले रंगों के विस्तीर्ण, सपाट पुंजों में बदल दिया है। फलतः सम्पूर्ण प्रभाव कृत्रिमता का नहीं वरन् भोलेपन और प्रसन्नता का पड़ता है। सैकविल वंश के बच्चे जहाँ सांसारिक अभिजात-वर्गीय मालूम पड़ते हैं, वहाँ दे पीस्तर वंश का बालक जंगल का वासी है—उसकी थपकियाँ खानेवाले हिरन की भाँति जंगली।

किन्तु, फिर भी, चित्र में कुछ कृत्रिमता शेष है। **दे पीस्तर वंश का बालक** में **ऐन पॉलर्ड** (Ann Pollard), चित्रफलक 4, से कम व्यंजकता और मौलिकता है। **ऐन पॉलर्ड** का अंकन भी लगभग उसी काल में हुआ था, किन्तु फैशन की ओर झुकाव उसमें तनिक भी नहीं है। उस बूढ़ी मुँहफट सराय-मालकिन के 130 वंशज

जीवित थे, और उसका दावा था कि जब प्रवासियों को लानेवाला जहाज़ किनारे से लगा था तो वह 'एक चंचल लड़की' थी और सबसे पहले कूदकर स्थल पर पहुँची थी, इसलिए वही बोस्टन की आदि अधिवासी थी। चूँकि उसकी उम्र सौ वर्ष से अधिक हो चुकी थी, इसलिए उसका प्रतिवाद करनेवाला कोई जीवित न था। उसका चित्र बनाने के लिए एक गुमनाम चित्रकार बुलाया गया, ताकि यह मजेदार ऐतिहासिक 'प्रमाणपत्र' आगामी पीढ़ियों के लिए सुरक्षित रह सके। चित्रकार ने भव्यता अथवा लावण्य पैदा करने का नहीं वरन् यथार्थ चित्रण का प्रयास किया। फलस्वरूप एक ऐसे आकर्षक चित्र का जन्म हुआ जो आधुनिक चित्रकला के अधिक समीप है, तत्कालीन यूरोपीय चित्रकला के कम। निस्संदेह, चित्र में उस कठोर खूसट बुढ़िया के चेहरे-मोहरे को यथातथ्य अंकित नहीं किया गया है किन्तु उसके व्यक्तित्व और सूरत-शक्ल का अंकन अत्यन्त सक्षम है। चित्रकार ने एक सीधे-सादे घरेलू शिल्प का उपयोग इस चित्र में किया था, जो भविष्य के कला-आन्दोलन अभिव्यंजनावाद (Expressionism) का सूत्र था। **ऐन पॉलर्ड** इस तथ्य का प्रमाण है कि प्रत्येक अंग के कलात्मक विरूपण (Artistic distortion) के बावजूद किसी चित्र में कितना सक्षम यथार्थबोध हो सकता है।

अमरीका में प्रवासियों का पहुँचना निरन्तर जारी था। स्वभावतः अनेक विदेशी चित्रकार भी वहाँ पहुँचे। कला के क्षेत्र में अच्छा व्यापार संभाव्य न था, इसलिए वे भी अपने अमरीकी सहकर्मियों की भाँति मामूली कारीगर-मात्र बन गये। गुस्तावस हेसेलियस (1682-1755), जो 1712 में स्वीडेन से डेलावेयर पहुँचा था, अधिकांश चित्रकारों से अधिक प्रशिक्षित था। वह धर्मशास्त्री इमान्यु-एल स्वीडेनबर्ग का चचेरा भाई और 'चर्च' से मतभेद रखनेवाले वंश का सदस्य था। उसे अपने और ईश्वर के व्यक्तिगत सम्बन्ध की इतनी चिन्ता थी कि कोई भी धर्म अधिक समय तक उसे सन्तुष्ट न रख पाता; कभी वह एक सम्प्रदाय का अनुयायी बनता, कभी दूसरे का। फिलाडेल्फिया में रहते हुए वह मोराविया सम्प्रदाय का सदस्य बन गया। इस सम्प्रदाय में विनम्रता को बहुत बड़ा गुण माना जाता था। सम्प्रदाय के अन्य सदस्यों के सामने पापस्वीकारोक्ति के दौरान उसने बताया कि एक बार क्रोध में उसने अपने नीग्रो गुलाम को पीट दिया था, तभी से

वह 'अस्थिरचित्त' है। जब उसने कहा कि वह चित्रांकन के लिए मेरीलैंड की यात्रा करना चाहता है तो सम्प्रदाय के अन्य अनुयायियों ने विरोध किया; उन्होंने कहा कि मेरीलैंड का विलासी अभिजात समाज 'उसकी आत्मा को तंग करेगा'। फिलाडेल्फिया आने से पहले हेसेलियस मेरीलैंड में फैशनपरस्त 'चर्च ऑफ इंगलैंड' का सदस्य था; मोरावियाइयों को शायद यही आशंका थी कि उसका दृष्टिकोण फिर उच्चवर्गीय हो जायेगा।

हेसेलियस का जो हाल धर्म में था, वही कला में भी था। वह कभी एक दर्शन को मानता, कभी दूसरे को। कई बार उसने अमरीकी बगान-मालिकों को लार्डों के समान अंकित किया, किन्तु इन चित्रों में निहित भावना मिथ्या है जिसका अर्थ केवल यही है कि चाटुकारिता उसके स्वभाव के विरुद्ध थी। अपने अमरीकी प्रतिस्पर्धियों की भाँति, वह भी यथार्थ चित्रण में ही सर्वाधिक सफल था। पेन-परिवार ने उसे एक विशेष चित्र बनाने का भार सौंपा। श्वेतांग लोग छलपूर्ण कानूनी दांव-पेच के जरिये अमरीकी आदिवासियों की भूमि को हड़पना चाहते थे और इसके लिए एक संधिवार्ता का आयोजन किया गया था। हेसेलियस को इस वार्ता में भाग लेनेवाले आदिवासी सरदारों को अंकित करना था। उसने **लैपोविन्सा** (Lapowinsa), चित्रफलक 5, का सृजन किया। यह एक उदार किन्तु विनाशोन्मुख जाति का करुणापूर्ण चित्र था। छोटे आकार के इस व्यक्ति-चित्र में एक आदिवासी सरदार के मुख पर व्यक्त भावों को दिखलाया गया है। श्वेतांग लोग पिस्सुओं की तरह किलबिला रहे हैं, लगातार अर्थहीन बातें करते और मस्तिष्क को चेतनाहीन बनाते जा रहे हैं तथा आदिवासी सरदार इन अजनबी श्वेतांगों को अपनी जाति की नैतिकता समझाने की कोशिश में अधिकाधिक परेशान होता जा रहा है। अन्त में, श्वेतांगों ने अपनी चाल में सफलता पाई, लैपोविन्सा छला गया।

1729 में अमरीका का प्रथम सुशिक्षित चित्रकार न्यूपोर्ट में जहाज से उतरा। जॉन स्मिबर्ट (1688-1751) की मेधा अद्वितीय नहीं थी, किन्तु उसने इटली में अध्ययन किया था और लन्दन में जीवन-यापन करने में सफलता पाई थी। वह अपने साथ अतीत के महान् कलाकारों के जिन चित्रों की प्रतिलिपियाँ

लाया और उसने अमरीका में जो व्यक्ति-चित्र बनाये, उन्होंने न्यू इंगलैंड के स्थानीय चित्रकारों के सामने शिल्प-कौशल के नये क्षितिजों का उद्घाटन किया। फलतः वे प्रत्यक्षदर्शी वस्तुओं और आत्मानुभूत भावनाओं की अभिव्यक्ति अधिक प्रभावपूर्ण ढंग से करने लगे।

स्मिबर्ट का सबसे अधिक कुशल अनुयायी था रॉबर्ट फ़ीक (कार्यकाल, लगभग 1741 से 1750)। फ़ीक रहस्यमय व्यक्ति था। 1741 में वह यकायक प्रकट हुआ और नौ वर्ष बाद उसी प्रकार अन्तर्ध्यान हो गया। अपने पीछे वह अनेक चित्र छोड़ गया, जिनमें औपनिवेशीय समाज की उच्चवर्गीय लालसाओं का अंकन अन्य चित्रकारों की अपेक्षा अधिक सुन्दर है। उसके एक समकालीन ने अपनी डायरी में लिखा था : "यह व्यक्ति देखने से ही चित्रकार मालूम पड़ता है। लम्बा, निष्प्रभ चेहरा, तीखी नाक, बड़ी-बड़ी आँखें जिनसे वह किसी को एकटक देखता है, सुकुमार विवर्ण हाथ, लम्बी अँगुलियाँ। यही उसका व्यक्तित्व है।" **अज्ञात महिला** (Unknown lady), चित्रफलक 3, जैसे चित्रों में कलाकार ने अद्भुत शोभा की सृष्टि की है। कोमल रंगों से रंजित इन चित्रों में सहज भव्यता है। फ़ीक प्रकृति को सादे रूप के बजाय वैचित्र्यपूर्ण रूप में व्यक्त करनेवाला पहला अमरीकी चित्रकार था, किन्तु ऐसा करने में वह औपनिवेशिक कला की मूल सादगी को नहीं भुला बैठा : उसने स्कर्टों को घंटों, टॉर्सो (धड़) को शंकुओं और चेहरों को खूबसूरत मुखौटों के समान चित्रित किया। घनवाद (Cubism) के आधुनिक प्रशंसकों को उसकी डिज़ायनें स्वभावतः भाती हैं।

1750 में जब फ़ीक अन्तर्द्धान हुआ, लगभग तभी नई शक्तियाँ, जो लम्बे समय से अमरीकी जीवन में प्रच्छन्न रूप से सक्रिय थीं, उभरकर ऊपर आने लगीं। अधिवासियों ने अमरीका में यूरोपीय समाज के बीज बोये थे और उन्हें आशा थी कि नई दुनिया अन्त में पुरानी दुनिया की तनिक परिवर्तित प्रतिलिपिमात्र बनकर रह जायेगी। किन्तु उस अजनबी मिट्टी में उपज भी अजनबी हुई। अमरीका ऐसा देश था जहाँ कोई भी व्यक्ति अपनी आवश्यकतानुसार जमीन हथिया सकता था; फिर भला कैसे सम्भव था कि वहाँ इंगलैंड जैसा अभिजात वर्ग, जिसे जमीन पर एकाधिकार था, पनप सके? सच तो यह है कि समर्थ

व्यक्तियों के लिए उन्नति के इतने अवसर थे कि किसी भी प्रकार के सामाजिक विशेषाधिकारों को कायम रखना असंभव था। अमरीका स्वनिर्मित लोगों का देश था, वही बना रहा। प्रारम्भ में तो अपेक्षया धनवान नागरिकों ने, अपनी औपनिवेशिक लघुता-भावना के कारण, इस तथ्य को छिपाने का प्रयास किया था; अब वे इसी तथ्य के लिए अभिमान करने लगे। निकट भविष्य में ही उन्हें एक क्रान्ति में भाग लेना पड़ा जिसमें सिद्ध हो गया कि वे किसी भी देश के वासियों के समान श्रेष्ठ हैं। लॉर्डों के समान चित्रित किया जाना उन्हें अधिकाधिक अमान्य होता गया; वे चाहने लगे कि उन्हें यथातथ्य अंकित किया जाय। यथातथ्य-चित्रण विधि चित्रकारों के लिए सहज स्वाभाविक थी; यही कारण है कि **ऐन पॉलर्ड और लैपोविन्सा** जैसे सक्षम चित्रों का सृजन संभव हो सका। अब इसी विधि को समाज के प्रमुख व्यक्तियों के चित्रण में प्रयुक्त किया जाने लगा।

जोसेफ़ बैजर (1708-1765) पहला अमरीकी चित्रकार था जिसने यथार्थ निरूपण में विशेष दक्षता प्राप्त की। वह प्रतिभाशाली फ़ीक के साथ स्पर्धा में काफी सफल रहा। तब इसी संक्रान्तिकाल में एक अद्‌भुत प्रतिभावान चित्रकार उदित हुआ।

जॉन सिंगिल्टन कॉप्ले (1738-1815) एक साधनहीन विधवा का पुत्र था। बोस्टन बन्दरगाह के पास लांग व्हार्फ-स्थित एक छोटी-सी दूकान में उसका पालन-पोषण हुआ। उसकी दूकान के लगभग सामने ही ज्वार की लहरों पर जहाज़ उतराते रहते थे और वह सात समुद्रों की यात्रा करके लौटे मल्लाहों के हाथ 'सबसे बढ़िया तम्बाकू' बेचा करता था। यह परिवेश रोमानी भी था और कठोर भी, किन्तु संवेदनशील बालक पर कठोरता का ही अधिक प्रभाव पड़ा। मल्लाहों के दंगों के कारण दूकान से बाहर निकलने तक की उसकी हिम्मत न पड़ती थी। तब कॉप्ले की माँ ने पीटर पेल्हम नामक एक सुसंस्कृत अंग्रेज़ से, जो अमरीका का प्रथम सुशिक्षित अंग्रेज़ था, विवाह कर लिया। कॉप्ले के लिए यह एक वरदान था। वे लोग नगर के एक अपेक्षाकृत शान्त भाग में रहने चले गये। अब वह उपनिवेश के कुछ कलाजीवी परिवारों में से एक का सदस्य था। वह अपने विपिता के मुद्रित चित्रों का कितनी उत्सुकतापूर्वक अध्ययन करता!

कितने उत्साह से वह पेल्हम के मित्र चित्रकार स्मिबर्ट के स्टूडियो में जाता !

अधिक समय न बीता था कि उसके विपिता की मृत्यु हो गयी। परिवार का बोझ उसके कन्धों पर आया और अर्जित ज्ञान के उपयोग का अवसर भी आ गया। केवल चौदह वर्ष की उम्र में वह पेशेवर चित्रकार बन गया और तत्काल बोस्टन के चित्रकारों की प्रथम पंक्ति में जा पहुँचा। जिस उम्र में आधुनिक चित्र-कार कला संस्थानों में अध्ययन करते हैं, उसी उम्र में उसने एक चमत्कार कर दिखाया। अपने काम के दौरान उसे स्वयं अपनी शैली का विकास करना पड़ा और उसने अब तक देखे गये चित्रों से अधिक श्रेष्ठ चित्रों का सृजन किया। कॉप्ले अमरीका के आज तक के सर्वाधिक सक्षम चित्रकारों में से एक तथा प्रथम प्रमुख सृजनात्मक कलाकार है। कई पीढ़ियों बाद तक उसकी समता का मेधावी कलाकार वास्तुकला, मूर्तिकला, साहित्य अथवा संगीत के क्षेत्र में नहीं हुआ।

कॉप्ले संकोची और गम्भीर स्वभाव का व्यक्ति था। शारीरिक साहस के कृत्यों के प्रति भय की भावना उसमें सदैव बनी रही। कैनवास पर रंगों से खेलना उसके लिए सबसे बड़ी उत्तेजना थी। इसके बावजूद वह डैनियल बून[1] के समान ही दुस्साहसी अन्वेषक था। वह बौद्धिक नवीनता का अन्वेषक था, जो उसके पॉल रिवेयर के चित्र से स्पष्ट है। अंग्रेज़ अभिजातवर्ग और उसके अमरीकी नक्कालों की धारणा थी कि शारीरिक श्रम शर्म की बात है और कोढ़ की भाँति इस तथ्य को छिपाकर रखना चाहिए। किन्तु कॉप्ले के चित्र में रिवेयर कामगार के वस्त्र पहने है, औज़ार पास पड़े हैं और वह अभी-अभी बनाई चायदानी को सन्तोषपूर्वक देख रहा है। ऐसे ही चित्र 'स्वाधीनता का घोषणापत्र' के पूर्वाभास हैं। परम्परा से इतने अविचलित, शारीरिक श्रम को भी श्रेष्ठ बतानेवाले अपने अस्तित्व के प्रति आश्वस्त, इतने स्वाभिमानी लोग अधिक समय तक एक सुदूरस्थित सत्ता के समक्ष घुटने टेककर रह ही नहीं सकते थे।

---

1. **डैनियल बून** (1734-1820): प्रसिद्ध अमरीकी अधिवासी-नेता, अमरीका के विशाल अज्ञात प्रदेश का अन्वेषक। उसने आदिवासियों के साथ युद्ध करके सीमावर्ती चौकियां स्थापित करने में असीम साहस का परिचय दिया।

निस्संदेह, कॉप्ले के कृतित्व में यूरोपीय व्यक्ति-चित्रण जैसा ग्रोज नहीं है, किन्तु उपनिवेशों के सहज कौशल का पूरा लाभ उसने उठाया है। कॉप्ले के **जॉन हैनकॉक** (John Hancock) की तुलना यदि हम लन्दन के महान् व्यक्ति-चित्रकार सर जोशुग्रा रेनल्ड्स[1] के किसी चित्र से करें तो हमें लगेगा कि एक किसी देहाती के ग्रटक-ग्रटककर कहे हुए कुछ शब्द हैं तो दूसरा किसी शहरी का धाराप्रवाह भाषण; किन्तु इतना तो ग्रवश्य है कि गंभीरता से कहे हुए कुछ सामान्य शब्दों में भी उतनी ही शक्ति होती है जितनी ग्रलंकारपूर्ण भाषा में। बड़ी हिचकिचाहट के बाद कॉप्ले ने ग्रपना एक व्यक्ति-चित्र प्रदर्शनार्थ लन्दन भेजा, तो रेनल्ड्स ने उसे 'एक ग्रत्यन्त ग्राश्चर्यजनक कृति' घोषित किया। उन्होंने कहा कि इंगलैंड में 'एक भी चित्रकार ऐसा नहीं है जो यूरोप में उपलब्ध समस्त सुविधाग्रों के बावजूद इतना ग्रच्छा चित्र बना सके।' उन्होंने कॉप्ले को शीघ्र यूरोप ग्राने को लिखा ग्रौर विश्वास दिलाया कि ग्रतीत के महान् चित्रकारों की कृतियों से परिचित हो जाने के बाद वह 'संसार के श्रेष्ठतम चित्रकारों में से एक' बन जायेगा। किन्तु उस समय कॉप्ले बोस्टन में ही रहकर ग्रपनी इसी सहज शैली में चित्रण करता रहा, क्योंकि इसका विकास उसने स्वयं किया था।

लगता था कि ग्रमरीका में किसी प्रमुख व्यक्ति-चित्र-सम्प्रदाय का जन्म होनेवाला है। जिस ग्रज्ञान के कारण ग्रमरीकी चित्रकारों में एक संकुचित, प्रादेशिक वृत्ति का जन्म हुग्रा था; ग्रब वह ग्रज्ञान क्रमशः हटने लगा। मुद्रित चित्र, कला-सम्बन्धी पुस्तकें,विदेशी चित्र ग्रौर कुशल चित्रकार ग्रधिकाधिक संख्या में ग्रतलांतिक महासागर पार करके पहुंचने लगे। कला-सम्बन्धी समस्याग्रों के कॉप्ले के समाधान उपनिवेशों में फैलने लगे ग्रौर युवा चित्रकारों ने स्वयं नये समाधान उपस्थित किये।

---

1. **सर जोशुग्रा रेनल्ड्स** (1723-1792) : अंग्रेज चित्रकार। 'रायल अकादेमी ऑफ़ आर्ट्स' के प्रथम अध्यक्ष। अपने समय के प्रसिद्ध व्यक्ति-चित्रकार। उस समय के लगभग हर प्रमुख व्यक्ति ने रेनल्ड्स से अपना चित्र बनवाया। प्रसिद्ध चित्र : डेवनशायर की डचेज़ और उनका पुत्र, सेसीलिया, लेडी एलिज़ाबेथ टेलर (दोनों अमरीका में अंकित), तीन महिलाएँ आदि। 'डिस्कोर्सेज़' नामक पुस्तक में कला-सम्बन्धी सिद्धान्तों का विवेचन रेनल्ड्स ने किया।

प्राचीन औपनिवेशिक परम्परा के साथ नया ज्ञान चुपचाप संयुक्त हो गया। परिणाम यह हुआ कि चित्रकार विदेशी फ़ैशनों का अंधानुकरण करने के बजाय अपनी और अपने अग्रजों की शैली पर और अधिक गंभीरतापूर्वक काम करने लगे।

कुछ वर्षों के अन्तर पर तीन प्रतिभाशाली चित्रकारों का जन्म न्यू इंगलैंड में हुआ। ये चित्रकार थे: गिल्बर्ट स्टुअर्ट (1755-1828), जॉन ट्रम्बुल (1756-1843) और राल्फ़ अर्ल (1751-1801)। इन चित्रकारों की अद्भुत प्रतिभा का एक उदाहरण है अर्ल कृत **रॉजर शर्मन** (Roger Sherman), चित्रफलक 10। शर्मन एक मोची था; जो अपने-आप कानून का अध्ययन करके एक महत्त्वपूर्ण क्रान्तिकारी नेता बन गया था। इस स्वनिर्मित राजनेता के चित्रण में अर्ल ने एक दृढ़, सादे शिल्प का उपयोग किया और चुस्त आकृतियों को घनी काली छायाओं से दिखाया—यह एक स्वयंशिक्षित चित्रकार का अत्यन्त सफल चित्र था। एकदम खाली पीठिका के समक्ष एक मामूली कुर्सी पर तनकर बैठा हुआ यह कृत-संकल्प, असुन्दर किन्तु शक्तिशाली वृद्ध 'प्यूरिटनवाद' का मूर्त्त रूप मालूम होता है: इकहरे बदन का, उग्र, धर्माभिमानी, उदार।

अमरीकी चित्रकला स्वस्थ थी और उसका विकास तेजी से हो रहा था, किन्तु तभी क्रान्ति ने दावानल की भाँति फैलकर उसका मार्ग अवरुद्ध कर दिया। युद्धों और आर्थिक व्याघातों के कारण चित्रकारों को काम मिलना बन्द हो गया। कुछ ने क्रान्ति में भी भाग लिया, किन्तु संघर्ष की अवधि बढ़ी तो अधिकतर चित्रकार विदेश जाने लगे। अमरीकी चित्रकला का केन्द्र अमरीका की धरती से हटकर लन्दन पहुँच गया।

द्वितीय अध्याय

अतलांतिक के दोनों ओर

लंदन पहुँचनेवाले प्रत्येक अमरीकी चित्रकार का स्वागत उन्हीं का एक देशवासी, जिसे अंग्रेज़ संसार का सर्वश्रेष्ठ चित्रकार मानते थे, किया करता था। उसका नाम था बेंजामिन वेस्ट (1738-1820)। कॉप्ले के जन्म-वर्ष में ही वेस्ट का जन्म पेन्सिलवानिया के एक देहात में हुआ था। बचपन में ही उसने रेखाएँ खींचना शुरू कर दिया। क्वेकर सम्प्रदाय-अनुयायियों की उस बस्ती में यह कार्य इतना असाधारण था कि सभी का ध्यान उसकी ओर खिंचा। फिलाडेलफिया उन दिनों का सर्वाधिक सुसंस्कृत औपनिवेशिक नगर था और वहाँ के प्रमुख नागरिकों ने वेस्ट को विलक्षण प्रतिभा-सम्पन्न कलाकार मानकर आमंत्रित किया और उससे मित्रतापूर्ण सम्बन्ध स्थापित किया। बारह वर्ष पूरे होते-होते वह निश्चय कर चुका था कि वह एक महान् चित्रकार, 'राजाओं और सम्राटों का सहचर' बनेगा। उसका बचपन का सपना सर्वथा सत्य सिद्ध हुआ। फिलाडेलफिया में व्यक्ति-चित्रण में उसे इतनी प्रसिद्धि मिली कि नागरिकों ने चन्दा इकट्ठा किया ताकि इटली जाकर वह पूर्णतः प्रशिक्षित हो सके। उस समय उसकी उम्र सिर्फ़ बीस साल थी। रोम में उसे 'अमरीकी राफ़ेल'[1] कहा गया। 1763 में वह लन्दन में बस गया और जल्दी ही जॉर्ज तृतीय का घनिष्ठ

---

1. **सांज़ियो राफ़ेल** (1483-1510) : महान् इतालवी चित्रकार। उसने अपने समय के विशिष्ट चित्रकारों से शिक्षा पाने के बाद अपनी स्वतन्त्र शैली का विकास किया। 1400 से अधिक कृतियों का सर्जक। उसके धार्मिक चित्र और भित्तिचित्र सर्वाधिक सक्षम हैं। प्रसिद्ध कृतियाँ : कुमारी का राज्याभिषेक, पैशेंजर मैडोना आदि।

मित्र तथा राजचित्रकार बन गया। बाद में, रेनल्ड्स के पश्चात् वह 'रायल अकादेमी ऑफ़ आर्ट्स' के अध्यक्ष पद पर आसीन हुआ। मृत्यु होने पर उसे वेस्टमिन्स्टर गिरजे[1] में दफनाया गया।

वेस्ट एक विनम्र, गम्भीर, स्वरूपवान और स्पष्टत: नैतिकवादी व्यक्ति था। उसे अपनी प्रतिभा का आभास बचपन से ही था तथा संसार ने भी उसकी प्रतिभा को मान्यता प्रदान की। उसने यूरोपीय कला की महान् परम्पराओं को उस तरह दीनतापूर्वक ग्रहण नहीं किया, जैसा बाद के कुछ अमरीकी चित्रकारों ने किया। उसने तो किसी वीर पुरुष की भाँति एक वीरान देश से आकर सब पर अपना सिक्का जमा लिया। वेस्ट यूरोपीय कला की मुख्य पाँत में चलनेवाला पहला अमरीकी था। जल्दी ही वह सर्वश्रेष्ठ चित्रकारों की पाँत में जा पहुँचा तथा अन्य प्रतिभाशाली कलाकारों के साथ मिलकर उसने उन नई राहों का अन्वेषण किया, जिनपर अधिकांश यूरोपीय चित्रकार आगामी पचास वर्षों तक चलते रहे। उसके आगे बढ़ने के कारण केवल वैयक्तिक न थे, वरन् सांस्कृतिक भी थे।

समाज की उच्चवर्गीय व्यवस्था हर देश में ढहनेवाली थी, किन्तु यह परिवर्तन सबसे पहले अमरीका में हुआ, जहाँ पुरानी सामाजिक व्यवस्था कभी भी अपनी जड़ें न जमा सकी थी। उपनिवेशों में रूढ़िवादी लगनेवाले विचारों को यूरोप में प्रगतिवादी माना जाता था। अपने पूर्ववर्ती अमरीकी चित्रकारों के विपरीत, वेस्ट ने इटली और इंगलैंड में परम्परागत कलात्मक दक्षता प्राप्त की तथा इस कौशल द्वारा ही अपने देश के विचारों को अभिव्यक्त किया। वेस्ट लाखों यूरोपीयों के विचारों को शक्तिशाली ढंग से चित्रित करनेवाले सबसे पहले चित्रकारों में से एक था।

अभिजात वर्ग को अपनी शक्ति अतीत से मिलती है—कोई व्यक्ति राजा सिर्फ इसलिए बन जाता है क्योंकि उसका पिता राजा था—किन्तु मध्यवर्ग अपनी

---

1. **वेस्टमिन्स्टर गिरजा** : इंगलैंड का विश्वविख्यात गिरजा। इसकी पहली इमारत 605-10 में बनी। तब से लगातार परिवर्तन-परिवर्द्धन हो रहे हैं। विलियम प्रथम के समय से अंग्रेज सम्राटों का राज्यारोहण यहीं होता है। सम्राटों के अतिरिक्त इंगलैंड के अत्यधिक सम्माननीय और प्रमुख व्यक्तियों को ही यहाँ दफनाया जाता है, जिसे बहुत बड़ा सम्मान माना जाता है।

शक्ति वर्तमान से ग्रहण करता है क्योंकि वह स्वनिर्मित होता है। अभिजात चित्रकार अधिकतर मृत वीरों के प्रशंसात्मक चित्र बनाया करते थे। और यदि कभी समकालीन घटनाओं का चित्रण करते तो उनमें भी अतीत का रंग भरने का प्रयास करते—कभी यूनानी देवताओं को आधुनिक राजाओं की सेवा में उपस्थित कर देते, कभी सेनानायकों को रोचक लबादे पहना देते। जब वेस्ट ने **जनरल वोल्फ की मृत्यु** (The Death of General Wolfe)—कुछ समय पूर्व हुए फ्रांसीसी-आदिवासी युद्ध के दौरान क्वेबेक के घेरे की एक घटना—को चित्रित करते समय अंग्रेज सैनिकों को वही बूट और लाल रंग की वर्दी पहने दिखाने का विचार किया जो उन्होंने युद्ध में पहने थे, तब जार्ज तृतीय और रेनल्ड्स दोनों ने उसे ऐसा करने से रोका। उनका तर्क था : इस प्रकार का यथार्थवाद सस्ते बाजारू मुद्रित चित्रों और घटिया चित्रकारों के लिए ही उपयुक्त है। किन्तु वेस्ट ने अपने निश्चय को नहीं बदला। फलतः, जो चित्र बना वह लोगों को कुछ इस कदर पसन्द आया कि कला के क्षेत्र में एक क्रान्ति ही हो गई। इसके बाद वेस्ट ने एक पूर्णतः मध्यवर्गीय दृश्य अंकित किया, जिससे पूर्णतः मध्यवर्गीय शिक्षा मिलती थी। उसका विचार था कि युद्ध से अधिक उपयोगी शान्तिपूर्ण बातचीत होती है। इसी विचार को उसने **आदिवासियों के साथ विलियम पेन का समझौता** (William Penn's Treaty with the Indians), चित्रफलक 6, में चित्रित किया। इसी समझौते के फलस्वरूप उसके नगर पेन्सिलवानिया की स्थापना हुई थी।

वेस्ट ने सिद्ध कर दिया कि वीरों की खोज के लिए अतीत में झांकना आवश्यक नहीं है, वरन् उन्हें वर्तमान में और जनसामान्य के बीच भी पाया जा सकता है। इस तथा अन्य कई विचारों में वेस्ट वास्तव में फ्रांसीसी चित्रकारों से कहीं आगे था, जबकि आधुनिक फैशन यह है कि कला के सभी नये मोड़ों का सेहरा फ्रांसीसी कलाकारों के सिर बाँधा जाता है। वेस्ट के चित्र मुद्रित होकर बहुसंख्यक दर्शकों के सामने पहुँचते और प्रभावित करते थे। इसके अतिरिक्त उसका वैयक्तिक प्रभाव भी बहुत था। वह इतना अच्छा शिक्षक था कि इंगलैंड या अमरीका में प्रसिद्धि प्राप्त करनेवाला लगभग प्रत्येक चित्रकार उसका शिष्य था।

फिर भी, वेस्ट मौलिक चिन्तक होने के बावजूद प्रथम श्रेणी का चित्रकार न

था। उसकी अपनी पीढ़ी तो उसकी नवीनताओं पर इतनी मुग्ध थी कि उसे अतीत के महानतम कलाकारों के समकक्ष मानती थी। किन्तु आज उसके चित्र अपनी नवीनता के कारण हमें चौंका नहीं पाते और हम जानते हैं कि अपनी विशिष्ट बौद्धिकता के कारण भावनात्मक एवं ऐन्द्रिय संवेदन के स्तर पर अपनी अभिव्यक्ति करना उसके लिए सम्भव न था। उसके रंग निष्प्राण हैं, सम्पुंजन (Composition) कृत्रिम हैं, आकृतियाँ यथातथ्य किन्तु निर्जीव हैं।

इसके विपरीत, कॉप्ले जन्मजात चित्रकार था। लन्दन पहुँचकर उसने वेस्ट को उसके ही कौशल में परास्त कर दिया। कॉप्ले विचारों का नहीं प्रत्युत अनुभूतियों का धनी था, किन्तु उसके जीवन का स्वरूप भी अमरीका के प्रगतिवादी समाज ने किया था। उसने भी ऐसे चित्रों का सृजन किया जो यूरोपीय पैमाने पर समय से आगे थे। उसने थोड़े ही समय में अतीत के महान् चित्रकारों की शैलियों को सीख लिया और उसे महत्त्वपूर्ण दृश्यों का सर्वश्रेष्ठ चितेरा माना जाने लगा।

उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण दर्शन स्वच्छन्दतावाद था। पारम्परिक इतिहासों में लिखा जाता है कि 1819 में पेरिस में फ्रांसीसी चित्रकार जेरीकॉल्त[1] की कृति **मेड्यूसा का बेड़ा** (The Raft of the Medusa) के प्रदर्शन के साथ चित्रकला में स्वच्छन्दतावाद आन्दोलन का सूत्रपात हुआ। किन्तु इकतालीस वर्ष पहले कॉप्ले ने एक चित्र बनाया था जो जेरीकॉल्त के चित्र से इतना मिलता-जुलता था कि शायद फ्रांसीसी चित्रकार उसीसे प्रेरित हुआ था। कॉप्ले ने अपने चित्र **ब्रुक वाटसन और शार्क** (Brook Watson and the Shark), चित्रफलक 8, में अभिजात विचारधारा को त्यागकर क्रान्तिकारी समय और वर्ग के उपयुक्त भावनाओं की अभिव्यक्ति की। चित्र में एक विशालकाय शार्क एक नग्न लड़के पर झपट रही है तथा एक डोंगी पर सवार कुछ आदमी एक काँटेदार लग्गी शार्क के शरीर में भोंकना चाहते हैं। चित्र में नृशंसता है।

---

1. **जां लुई आन्द्रे थियोडोर जेराकॉल्त** (1791-1824) : स्वच्छन्दतावादी फ्रांसीसी चित्रकार। फ्रांसीसी यथार्थवादी कला-सम्प्रदाय का नेता। कृतियों में शास्त्रीय और स्वच्छन्दतावादी धाराओं का संघर्ष।

श्रपने बचपन के दिनों में बोस्टन के सागर तट पर रहते हुए उसके मन में समुद्र श्रौर नृशंसता का निकट सम्बन्ध स्थापित हो गया था; शायद यही इस भयोत्पादक चित्र की प्रेरणा हो। वेस्ट के चित्रों के विपरीत, इस चित्र में किसी वीर की प्रशंसा श्रथवा श्रादर्श का संकेत नहीं है। कॉप्ले का उद्देश्य मात्र इतना था कि दर्शक भय से सिहर उठे। यह स्पष्ट श्रातंकवाद (Sensationalism) श्रठारहवीं शताब्दी के शिष्टाचार का प्रत्यक्ष उल्लंघन था, मानो कोई चित्रकार रंग श्रौर ब्रश लेकर लन्दन की सड़कों पर नाचने लगा हो।

जॉर्ज तृतीय के साथ श्रपनी मित्रता के बावजूद वेस्ट एक देशभक्त श्रमरीकी था श्रौर जनरल वाशिंगटन की विजय पर खुश था। राजा के मन में वेस्ट की देशभक्ति के प्रति श्रादर था, किन्तु जब वेस्ट ने श्रंग्रेजों की पराजयों को चित्रित करने का संकल्प किया तो उन्हें यह बर्दाश्त न हुश्रा। वेस्ट ने श्रमरीकी क्रान्ति की प्रशंसा में चित्र बनाने का कार्य श्रपने शिष्य जॉन ट्रम्बुल को सौंप दिया।

ट्रम्बुल कनेक्टीकट के एक कुलीन परिवार में जन्मा था। उसका पालन जिस श्रभिजात विचारधारा में हुश्रा था उसके श्रनुसार चित्रकला हाथ का काम होने के कारण एक निम्नस्तरीय कार्य थी श्रौर इसलिये कुलीनों के श्रनुपयुक्त थी। किन्तु उसमें तो नैसर्गिक प्रतिभा थी। उसके **स्वाधीनता के घोषणापत्र पर हस्ताक्षर** (Signing of the Declaration of Independence) में दृश्य की महत्ता का श्रद्भुत प्रभावपूर्ण श्रंकन है; तथा उसका **क्वेबेक के घेरे में जनरल मौंटगोमरी की मृत्यु** (Death of General Montgomery at the Siege of Quebec), चित्रफलक 7, श्राधुनिक काल के श्रत्यधिक हृदयस्पर्शी चित्रों में से एक है। श्राकृतियाँ वेगवती हैं श्रौर रंग चमकदार, किन्तु श्रन्तर्हित क्लासिकल संयम के कारण गौरव श्रौर श्रातंक के इस रोमानी मिश्रण में गुरुता श्रा गई है। लगता था कि यह युवा चित्रकार श्रवश्य कला की ऊंचाइयों तक पहुँचेगा।

किन्तु उसका पारिवारिक मिथ्याभिमान श्राड़े श्रा गया। उसका विश्वास था कि 'श्रधिक गम्भीर कार्यों' के उपयुक्त श्रपनी प्रतिभा का उपयोग क्रान्ति के चित्रण में करके वह श्रपनी स्थिति से निम्नस्तरीय कार्य कर रहा है। 1789 में श्रमरीका लौटकर उसने माँग रखी कि उसके देशभक्तिपूर्ण त्याग के प्रतिदानस्वरूप

उसका व्यय राष्ट्र को वहन करना चाहिए। इस पर मज़ा यह कि संघर्ष को वह अंकित तो अवश्य कर रहा था किन्तु उसमें निहित समता की भावना से उसे बेहद घृणा थी, इतनी कि महान् जनतान्त्रिक नेता टॉमस जेफर्सन के यहाँ दावत में वह सामान्य शिष्टाचार तक भुला बैठा। वह उग्र विचारोंवाले एक सेनेट सदस्य के साथ विवाद में उलझ पड़ा। उसने अपने विरोधी पर आरोप लगाया कि अपनी 'घृणित लालसाओं' की पूर्ति के लिए वह 'प्रत्येक भ्रष्ट कार्य करने को सदा तैयार है।' उसने कहा : "......जनाब, मैं अपनी पत्नी, बहन या पुत्री के सम्मान की रक्षा के लिए आप पर विश्वास नहीं कर सकता! ...जनाब, हमारी जान-पहचान का अन्त हो चुका है।" क्रोध में वह जेफर्सन के घर से निकल गया और उनके बारे में बेहूदा अफवाहें फैलाने लगा। इस पर लिबरल दल के नेताओं ने उसकी योजना को सहायता देना बन्द कर दिया और उसने भी चित्रकला को त्याग दिया। उसने चीख-चीखकर कहा कि अमरीका में कला के लिए अब कोई आशा नहीं है। व्यापार और राजनीति को मिला देना उसका धर्म था। कई वर्षों तक वह दूसरे प्रकार के सामाजिक मान्यता-प्राप्त धन्धों में लगा रहा, किन्तु उनमें असफल रहने के पश्चात् फिर चित्रकला की ओर लौटा। तब तक उसमें यह योग्यता भी शेष न रह गई थी।

यूरोप में रहनेवाले अमरीकी चित्रकारों को विलक्षण दृश्यों के चित्रण में प्रसिद्धि तो अवश्य मिल रही थी, किन्तु यह शैली कभी भी ठीक से अमरीका न पहुँच सकी। वेस्ट और कॉप्ले विदेशों में ही बने रहे; ट्रम्बुल समाप्त हो गया। स्वदेश में चित्रकला को अपना पेशा बनानेवाले लगभग प्रत्येक महत्त्वपूर्ण चित्रकार ने, निरपवाद वेस्ट के लन्दन-स्थित स्टूडियो में कुछ समय तक अध्ययन किया था—वे उत्कृष्ट कला की कठिनाइयों से तो परिचित हो गये थे, किन्तु उन कठिनाइयों से पार पाने का विश्वास उनमें नहीं था। महत्त्वाकांक्षी चित्रों को हाथ में लेने का साहस उनमें न था।

चित्रकारों की इस साहसहीनता का एक उदाहरण है चार्ल्स विलसन पील (1741-1827)। शुरू-शुरू में वह मेरीलैंड का एक जीनसाज़ था। फिर, अपने-आप सीखकर गाड़ियों से लेकर चायदानी बनाने तक के धंधे उसने किये। दूसरे

धंधे ठीक से न चले तो उसने व्यक्तिचित्रण आरम्भ कर दिया। प्रत्येक नये धंधे के साथ उसका कर्ज़ बढ़ता गया। उसे लगा कि कहीं कर्ज़ न चुकाने के अपराध में उसे जेल में न डाल दिया जाय और वह मेरीलैंड से भाग गया। उसे लगा कि चित्र-कला को वह गम्भीरतापूर्वक अपना सकता है; दूसरे औज़ारों की अपेक्षा ब्रश बहुत हल्के थे। शीघ्र ही चित्रकार की हैसियत से उसने इतना मान पा लिया कि कुछ लोगों ने किराया खर्च करके उसे लन्दन में बेंजामिन वेस्ट के पास पहुँचा दिया। वह दो साल तक लन्दन में रहा। 1768 में वह लौटा तो उसकी शैली नयी नहीं, वरन् पुरानी शैली का ही परिवर्तित रूप थी। उसके इस समय के व्यक्ति-चित्रों में औपनिवेशिक कला की कठोर आकृतियाँ यूरोपीय लावण्य के संस्पर्श द्वारा अपेक्षया कोमल हो गई हैं, और इन व्यक्तिचित्रों में अधखिले फूल का मार्मिक सौंदर्य है। किन्तु पील को मालूम था कि लन्दन के लिए वे घटिया हैं।

वह क्रान्तिकारी सेना का एक सैनिक था। अक्सर उसे लड़ाई पर जाना पड़ता। सेना से फ़ुर्सत होती तो वह विशालाकार प्रचार-चित्र बनाता, जो सड़कों पर प्रदर्शित किये जाते। उनकी उपयोगिता समाप्त हो जाती तो उन्हें फेंक देता—वह कला कृतियां कैसे हो सकते हैं! शान्ति स्थापित हुई तो वह किसी नौसैनिक युद्ध अथवा निस्तब्ध देहात में तूफान का आगमन अथवा मिल्टन[1] का 'पैंडेमोनियम' आदि दृश्यों को कौशलपूर्ण कठपुतली के तमाशे द्वारा दिखाने लगा। वह इनका विज्ञापन करते हुए इन्हें 'चलती-फिरती तस्वीरें' कहता था। इसके बाद उसने विश्व के प्रथम वैज्ञानिक संग्रहालयों में से एक की स्थापना की। इस संग्रहालय में उसने वास्तविक वस्तुओं को सचित्र पृष्ठभूमि के सामने रखा। और इस प्रकार 'छोटे यथार्थ संसार' का निर्माण किया। बुढ़ापे के कारण उसे नई वस्तुओं की आवश्यकता अनुभव हुई तो उसने स्टोव, चश्मे और नकली दाँतों का आविष्कार किया। उसके नाती-पोतों को आशा थी कि मृत्यु से पहले तो कम-से-कम पील एक सम्मानित

---

1. **जॉन मिल्टन** (1608-1674) : महान् अंग्रेज़ कवि। 'पैराडाइज़ लॉस्ट' और 'पैराडाइज़ रिगेन्ड' नामक महाकाव्यों तथा 'सैम्सन ऐग्नॉस्टिस' नाटक का रचयिता। 'पैराडाइज़ लॉस्ट' में 'पैंडेमोनियम' का विशद वर्णन, जिसमें अनेक बुरी शक्तियों के क्रिया-कलापों की झाँकी प्रस्तुत है।

व्यक्ति बन जायेगा, किन्तु उन्हें निराशा ही हाथ लगी। अपने जीवन के अन्तिम वर्षों में वह खाँसता हुआ साइकिल चलाया करता था। छियासी वर्ष की उम्र में, चौथी पत्नी की तलाश करते हुए, बेहद परिश्रम के कारण उसकी मृत्यु हुई।

पील ने अनेकानेक व्यक्ति-चित्र तो अवश्य बनाये किन्तु उसने अपनी अधिकांश सृजनात्मक शक्ति अस्थायी वस्तुओं पर व्यय कर दी। उसका केवल एक कलापूर्ण आकृति-संपुंजन (Figure composition) आज भी शेष है। न्यूयार्क राज्य के एक दलदल में, प्रागैतिहासिक काल के बाद पहली बार विशालकाय विलुप्त हाथी का कंकाल प्राप्त हुआ था, जिसे देखकर पील को महान् आश्चर्य हुआ। उसकी उत्तेजना का स्मारक है यह चित्र (चित्रफलक 9)। वह स्वयं इस चित्र को अधिक महत्त्वपूर्ण नहीं मानता था, किन्तु इस बढ़िया चित्र से सिद्ध है कि यदि वह नये प्रयोगों से भागा न होता तो निश्चय ही अमरीकी व्यक्तियों और जीवन के दृश्यों को भी अधिकारपूर्वक व सुन्दर ढंग से चित्रित कर सका होता।

चित्रकार अधिक श्रमसाध्य चित्र बनाने से कतराते थे। अतः व्यक्ति-चित्रण ही कला की प्रमुख विधा रही। गिल्बर्ट स्टुअर्ट अग्रणी व्यक्ति-चित्रकार था। वह एक असफल सुँघनी व्यापारी का बेटा था। उसका बचपन न्यूपोर्ट बन्दरगाह पर बीता, जहाँ वह अपने शैतान साथियों के साथ उपद्रव किया करता था। उसकी प्रारम्भिक जीवनी से स्पष्ट है कि उपनिवेशवासी कितने उत्साह से किसी होनहार कलाकार का स्वागत करते थे। स्टुअर्ट ने अभी रेखाएँ खींचना ही शुरू किया था कि प्रमुख नागरिकों ने सहायता का हाथ बढ़ा दिया। स्टुअर्ट को स्काटलैंडवासी एक परम्परावादी चित्रकार कॉस्मो एलेक्ज़ेंडर (1724-1772) के साथ कर दिया गया; अपने गुरु के साथ वह एडिनबरा गया। किन्तु शीघ्र ही एलेक्ज़ेंडर का देहान्त हो गया और बालक स्टुअर्ट को जहाज़ में कोयला झोंकते हुए घर वापस आना पड़ा। वह डींगें मारने लगा कि उसने विदेश में अध्ययन किया है और उसका व्यक्ति-चित्रण का व्यापार चल निकला। किन्तु उसके व्यक्ति-चित्रों से स्पष्ट है कि उसने एलेक्ज़ेंडर से अभिजात-वर्गीय दीखनेवाले व्यक्ति-चित्र बनाना तनिक भी न सीखा था। स्टुअर्ट अमरीकी स्थानीय परम्परा की यथातथ्य, अति कठोर आकृ-

तियों को तनिक मृदु बनाने में ही अपने गुरु की मधुर भव्यता का उपयोग करता था।

क्रान्ति का श्रीगणेश हुआ तो जल्दबाज़ नौजवान स्टुअर्ट लन्दन जा पहुँचा। वहाँ उसने इंगलैंड के शिष्ट समुदाय को भी अपने कठोर, असुन्दर व्यक्ति-चित्रों से प्रभावित करना चाहा; इन्हीं चित्रों ने अमरीका में उसे प्रसिद्धि प्रदान की थी। किन्तु लगातार निराशा ही हाथ लगी तो वेस्ट के स्टूडियो में गया। वहाँ उसने झिलमिलाते रेशमी वस्त्र और श्रीवान् शरीर बनाना सीखा। शिल्प के नवीन स्रोतों ने उसकी स्वाभाविक प्रतिभा को प्रेरित किया और बहुत कम समय में ही वह लन्दन का एक अत्यधिक सफल व्यक्ति-चित्रकार बन गया।

स्टुअर्ट के अंग्रेज़ सहकर्मी अलग-अलग व्यक्तित्वों पर नेलर जैसे वर्ग-प्रवृत्त कलाकारों से अधिक ज़ोर देते थे, किन्तु वे भी सांसारिक प्रभुता प्रदर्शित करनेवाले वस्त्रों और सज्जा को उतने ही प्यार से अंकित करते थे। स्टुअर्ट ने आवश्यकतानुसार एक सीमा तक इस फैशन को स्वीकार किया। उसकी विशेष रुचि थी वैज्ञानिक स्पष्टता के साथ नाक-नक्श का अध्ययन करके चरित्र का उद्घाटन करना। आलोचकों ने उसके व्यक्ति-चित्रों को बहुत अच्छा तो नहीं माना, किन्तु इतना अवश्य एकमत से स्वीकार किया कि वह 'कैनवस पर मुख के भाव अंकित करने में' अन्य किसी भी चित्रकार से अधिक प्रवण था। और मध्यवर्गीय अमरीकियों की भाँति अनेक मध्यवर्गीय अँग्रेज़ भी चाहते थे कि उनकी व्यक्तिगत विलक्षणताओं को चित्रित किया जाय, इसलिए स्टुअर्ट के स्टूडियो में भीड़ लगी रहती थी—लॉर्ड तो नहीं किन्तु काफी धन खर्च करने में समर्थ व्यक्ति अवश्य उसके ग्राहक थे। कुछ अधिक उत्साही आलोचकों का तो मत था कि रेनल्ड्स के बाद वह ही अंग्रेज़ी कला-सम्प्रदाय का अगुआ बनेगा। वेस्ट ने ऐतिहासिक घटनाओं के चित्रण में जो कुछ किया था वही स्टुअर्ट ने व्यक्ति-चित्रण में किया; उसने पुरानी दुनिया की परम्परागत तकनीक और नई दुनिया के मौलिक विचारों का सामंजस्य स्थापित करके समस्त यूरोप में ख्याति अर्जित की।

स्नायविक उत्तेजना ने स्टुअर्ट को शराब पीने को बाध्य किया, शराब ने कर्ज़ लेने को बाध्य किया और कर्ज़ ने उसे ब्रिटिश द्वीपसमूह से भागने पर बाध्य कि

दिया। वह 1782-83 के जाड़ों में अमरीका लौट गया। वहाँ उसकी समता करने-वाला कोई न था; इसलिए उसे बिना सोचे-बिचारे चित्र बनाने की आवश्यकता भी न थी। फलतः, शरीर और पीठिका के अंकन में वह अधिकाधिक मितव्ययी होता गया ताकि मुख को अधिकतम प्रमुखता मिल सके—मुख के अंकन में अवश्य वह यूरोप के महान् कलाकारों से सीखी सारी कुशलता लगा देता था। फलतः उसके व्यक्ति-चित्र 'मनोवैज्ञानिक अध्ययन' बन गये, जिनका एकमात्र अलंकरण-प्रभाव था मांस के रंगों की मोतियों जैसी चमक। उसका कथन था कि मांस "जैसी कोई अन्य वस्तु आकाश के नीचे नहीं। उसमें रेशमी वस्त्रों की दूकान की आभा तो है किन्तु तड़क-भड़क नहीं, पुराने आबनूस की संजीदगी तो है किंतु उदासी नहीं।"

परम्परा का तकाज़ा है कि शासकों के चित्रों में चरित्र पर कम जोर दिया जाय, पद पर अधिक। नेपोलियन के एक परम्परावादी चित्र को देखकर स्टुअर्ट ने कहा था: "लेस के काम में कितनी बारीकी है! इससे ज्यादा शानदार साटन किसी ने देखी है! सफेद रोयें कितनी कुशलता से बनाये गये हैं! और खुदा की कसम, इसके तो एक सिर भी है!" स्टुअर्ट का सर्वाधिक प्रसिद्ध **वाशिंगटन** (Washington), चित्रफलक 11, सिर के अतिरिक्त कुछ है ही नहीं। पीठिका की निष्पत्ति पर वह कभी ध्यान देता नहीं था, इसलिए यह बतानेवाला एक बाह्य प्रतीक तक नहीं है कि चित्र अमरीका के राष्ट्रपति का है। प्रभाव पड़ता है तो चित्र में अभिव्यक्त व्यक्तित्व का। इस प्रकार का चित्र सचमुच एक नये युग की देन था, क्योंकि जब प्रभुता विरासत में प्राप्त होती थी, तब महानता व्यक्तित्व पर निर्भर नहीं थी। स्टुअर्ट ने ज़ोर दिया कि शासक की शक्ति उसके व्यक्तित्व की उपज है और इस प्रकार मानो उसने 'बिल ऑफ राइट्स' को ही साकार कर दिया। अमरीकी राष्ट्र-पति वाशिंगटन के अनेक अन्य अलंकृत व्यक्ति-चित्र हैं, जिनमें से कुछ का अंकन स्वयं स्टुअर्ट ने न चाहते हुए भी किया था; किन्तु इनमें से कोई भी चित्र स्टुअर्ट के इस अनलंकृत चित्र के समान लोकप्रिय नहीं—इस चित्र में स्टुअर्ट ने यूरोप में सीखी कुशलता द्वारा अमरीका की मूलभूत विचारधारा को कलात्मक रूप प्रदान किया था।

जिस समय अमरीकी राष्ट्र ने अपनी स्वाधीनता प्राप्त का, उसी समय अमरीकी चित्रकारों ने, स्वदेश और विदेश दोनों में, अत्यन्त सक्षम चित्रों का सृजन किया। ये चित्र अपने समय में तो प्रशंसित हुए ही, आज अमूल्य हैं। औपनिवेशिक पराधीनता और राजनीतिक उथल-पुथल के बावजूद उन चित्रकारों का उपलब्धि इतनी महान् है। इसी आधार पर हमें आशा करनी चाहिए कि शान्तिपूर्ण और स्वाधीन अमरीका की चित्रकला में अधिकाधिक सौंदर्य और साहस के साथ अधिकाधिक मौलिक समाज का चित्रण होगा। किन्तु भविष्य तो केवल अतीत बनने पर ही निश्चित हो पाता है।

तृतीय अध्याय

अभिमानी चित्रकार और अमरीकी चित्रकला का ह्रास

वाशिंगटन ग्रालस्टन (1779-1843) पहला उल्लेखनीय ग्रमरीकी चित्रकार था जिस पर उपनिवेशकाल का प्रभाव शेष न था। वह दक्षिणी कैरोलाइना के एक जमीन-मालिक का बेटा था—धनवान, स्वरूपवान ग्रौर सदय। ग्रमरीकी चित्रकला के इतिहास में उसका जैसा शानदार व्यक्तित्व ग्राज तक दूसरा नहीं हुग्रा। नवीन राष्ट्र की समृद्धि ने उसके युवा व्यक्तित्व को उत्फुल्ल बना दिया था। हार्वर्ड विश्वविद्यालय में ग्रध्ययन करते हुए वह ग्रपने निरावरण चित्रों (nudes) ग्रौर व्यंग्य चित्रों (caricatures) द्वारा निचली कक्षाग्रों के विद्यार्थियों को परेशान किया करता था। उसने लिखा है कि कला-सम्बन्धी ग्रसफलता का सामन्यतम कारण ग्रात्मविश्वास की कमी है।

1801 में यूरोप पहुँचकर वह कालरिज[1] से मिला। उन्हीं दिनों कालरिज ग्रौर वड्र्सवर्थ[2] द्वारा संयुक्त रूप से रचित **'लिरिकल बैलड्स'** ने इंगलैंड में एक

---

1. **सैम्युएल टेलर कालरिज** (1772-1834) : इंगलैंड का महान् कवि। उसकी सर्वोत्तम कविताग्रों में रहस्यात्मकता ग्रौर ऐन्द्रजालिकता का प्राधान्य है ग्रौर वे पारम्परिक 'बैलड्स' से प्रभावित हैं। 'राइम ग्रॉफ़ द ऐन्शेन्ट मैरिनर' इसी प्रकार की एक श्रेष्ठ कविता है।

2. **विलियम वड्र्सवर्थ** (1770-1850): ग्रंग्रेजी भाषा का महान् कवि, स्वच्छन्दतावादी ग्रांदोलन का एक उन्नायक। 1795 में कोलरिज से मित्रता। 1798 में कोलरिज के साथ संयुक्त रूप से 'लिरिकल बैलड्स' नामक काव्य-संग्रह का प्रकाशन। 1843 में इंगलैंड का राज्य-कवि।

स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन का सूत्रपात किया था। अमरीका के उन्नत सामाजिक विकास के कारण, आल्स्टन भी, अपने पूर्ववर्ती चित्रकारों की भाँति, यूरोप के समृद्ध दर्शन को ग्रहण करने के लिए तैयार था। थोड़े समय के भीतर ही कोलरिज ने लिखा कि केवल आल्स्टन ही ऐसा चित्रकार है जो प्रकृति की नवीन भावपूर्ण अभि-व्यक्ति में सक्षम है। 'और इस प्रक्रिया में निष्प्राण आकृतियाँ अथवा बाह्य आकार नहीं बनते वरन् प्रकृति की सप्राणता का उद्घाटन होता है।' आल्स्टन की लालसा थी कि वह **'राइम ऑफ़ द एन्शेन्ट मैरिनर'** जैसी कविताओं द्वारा उद्भूत विस्मय को रंगों में व्यक्त कर सके, इसलिए उसने मस्तिष्क की तार्किक क्षमताओं को नज़रअन्दाज़ करके सीधे संवेगों को स्पर्श करने का प्रयास किया। संगीतज्ञ जैसे स्वरों का उपयोग करता है उसी तरह रंगों के उपयोग द्वारा वह 'दृष्टि से परे की हजारों वस्तुओं' को जन्म देना चाहता था। 1819 में उसने **'चाँदनी में नहाया हुआ दृश्य'** (Moonlit landscape) चित्रफलक 12, का सृजन किया। इसमें एक रात के प्रशान्त सौन्दर्य का अंकन है, फिर भी प्रतीत होता है कि दृश्यचित्र की मानव आकृतियाँ किसी असाधारण उद्देश्य से चल-फिर रही हैं। आल्स्टन इससे आगे नहीं बढ़ता, मानो रहस्यात्मकता का बोध कराना ही उसका उद्देश्य हो: रहस्य का अर्थ तो हमें ही प्रयत्न करके समझना है। मुख्यतः रंगों के उपयोग द्वारा अद्भुत भावावेगपूर्ण प्रभावों की सृष्टि करना आल्स्टन की विशेषता थी। यही गुण देलाक्रॉय[1] जैसे परवर्ती फ्रांसीसी स्वच्छन्दतावादियों में भी आया।

वेस्ट की अपेक्षा आल्स्टन अधिक प्रखर चित्रकार था और लगता था कि शीघ्र ही वह एक महत्त्वपूर्ण स्थान बना लेगा। किन्तु यकायक उसमें स्नायविक विकार उत्पन्न हो गया और उसके व्यक्तित्व में क्रमशः परिवर्तन आने लगा। पहले तो उसकी कार्यक्षमता पर इस स्नायविक विकार का कोई प्रभाव न पड़ा। इतना अवश्य था कि अब उसने अपने दृश्यचित्रों के उत्तेजक प्रयोग कम कर दिये

---

1. **देलाक्रॉय, फर्डिनेंड विक्टर यूजीन** (1798-1863) : फ्रांसीसी ऐतिहासिक चित्रकार। स्वच्छन्दतावादी धारा का एक नेता, प्रारम्भ में जेरीकॉल्त से प्रभावित, फिर स्वतन्त्र शैली का विकास। प्रसिद्ध चित्र : दांते और वर्जिल, किइ्स का हत्याकांड, धर्मयोद्धाओं का प्रवेश आदि।

और अपना अधिकांश समय आकृतियों के विशाल सम्पुंजनों में लगाना आरम्भ कर दिया था; ये सम्पुंजन वेनिस के महान् चित्रकारों की अनुकृतियाँ मात्र थे। फिर भी, 'ओल्ड टेस्टामेंट' की अलौकिक घटनाओं पर आधारित उसके चित्र इंगलैंड-वासियों की रुचि के अनुकूल थे; ये लन्दन में पुरस्कृत हुए और आल्स्टन को प्रसिद्धि मिली।

1818 में वह मैसाच्युसेट्स लौट गया। उस समय उसके पास **बेलशाजार की दावत** (Belshazzar's Feast) नामक एक लगभग पूर्ण चित्र था। वह चित्र उस समय तक इतना प्रसिद्ध हो चुका था कि बोस्टन-वासियों ने उसे खरीदने के लिए 10,000 डालर (लगभग 47,600 रुपये) की राशि चन्दे से इकट्ठी कर ली थी। आल्स्टन को सन्तोष हुआ। उसने चित्र को अन्तिम स्पर्श देने के इरादे से काम आरम्भ किया, किन्तु परिणाम उल्टा हुआ। वह जितना अधिक श्रम करता गया, चित्र में उलझाव उतना ही बढ़ता गया। उसने लिखा है कि वह इस कदर परेशान हो चुका था जैसे कोई विशाल हाथ 'मेरे चित्र से बाहर निकलकर मुझे फर्श पर पीस डालने वाला हो।' अनेक वर्षों तक उसकी अधिकांश शक्ति **बेलशाजार की दावत** में लगती रही; आखिरकार मृत्यु ने ही उसे इस काम से मुक्त किया। चित्र उस समय भी अस्पष्ट, असम्बद्ध आकृतियों का समूह मात्र था। उसके एक घनिष्ट मित्र का कथन है: 'आल्स्टन को जीवन-भर यंत्रणा देने वाला यह चित्र एक भयानक कल्पना है, दुःस्वप्न है, मरीचिका है।'

अमरीका वापस पहुँचते ही आल्स्टन की सृजन-शक्ति समाप्त हो गई थी; अतः बाद के प्रवासियों ने यही उदाहरण देकर यह सिद्ध करने का प्रयास किया कि (हेनरी जेम्स[1] के शब्दों में) कला अमरीका के 'क्रूर वातावरण में मुरझा जाती है।' किन्तु सचाई यह है कि आल्स्टन की परेशानियाँ विदेश में ही प्रारम्भ हो

---

1. **हेनरी जेम्स** (1843-1916): अमरीका में जन्मा उपन्यासकार, जो अधिकतर यूरोप में रहा और अन्त में ब्रिटेन का नागरिक बन गया। उसके उपन्यासों की विशेषता है: इस सभ्य संसार के व्यवहारों और नैतिकता के सूक्ष्मातिसूक्ष्म स्तरों का अध्ययन। प्रमुख कृतियाँ: डेजी मिलर, द बॉस्टोनियन्स, द पोर्ट्रेट आफ ए लेडी, वाशिंगटन स्क्वायर, टर्न आफ़ द स्क्रू आदि।

चुकी थीं। वह स्वयं को यूरोपीय जीवन का एक अंग कभी भी न मान सका था इसीलिए वह लगातार अधिकाधिक उद्विग्न होता गया और अन्त में देशप्रेम के जोश में अमरीका वापस चला गया। और वहाँ पहुँचकर उसने पाया कि अमरीका की गति की दिशा उसके लिए सर्वथा अरुचिकर थी। निजी आय समाप्त हो गई तो उसे धन कमाने के लिए चित्र बनाने पड़े; फलतः उसने स्वयं को अपमानित महसूस किया और अमरीका की व्यापारी संस्कृति के प्रति उसमें द्वेष-भावना जागी। उसने कहा कि युद्धों को छोड़कर अमरीकी इतिहास की कोई भी घटना चित्रांकन के योग्य नहीं है। मैसाच्युसेट्स के देहातों में वह स्पेनी युवतियों और खंडहरों-भरी इतालवी पहाड़ियों को अंकित करता। उसने लिखा है : 'मुझे अपने देश की कमियों का ज्ञान है और कोई भी अमरीकी मुझसे अधिक गहराई से इन्हें महसूस नहीं करता, तथा हमारी शासन-प्रणाली के प्रति आस्था मुझसे कम किसी में नहीं है।' सुपरिचित पुरानी दुनिया तथा नव-परिचित नई दुनिया दोनों से आल्स्टन का सम्पर्क-सूत्र टूट गया था। जड़ें न रहीं और प्रतिभा स्वयं मुरझा गई।

आल्स्टन की कुंठा की कहानी ज्यों-ज्यों फैलती गई, त्यों-त्यों उसकी प्रसिद्धि बढ़ती गई। इस नये गतिशील राष्ट्र में स्वयं को अजनबी महसूस करनेवाले अनेक संस्कृति के दावेदार अमरीकी इस कल्पना-मात्र पर मुग्ध थे कि कोई कलाकार इतना सुरुचि-सम्पन्न है कि नयी हलचलों से भरे इस वातावरण में सृजन नहीं कर पाता। असफलता को संवेदनीयता का प्रमाण मान लिया गया था, इसीलिए सृजन-शक्ति खो देनेवाले व्यक्ति को एकमात्र महान् अमरीकी चित्रकार मान लिया गया।

आल्स्टन का प्रिय शिष्य था सैम्युएल एफ़० बी० मॉर्स (1791-1872)। चित्रकार बनने के इच्छुक मॉर्स ने उस समय तक स्वप्न में भी न सोचा था कि कभी वह टेलीग्राफ का आविष्कार करेगा। मॉर्स के पिता एक प्रसिद्ध पादरी थे और अपने पुत्र के लिए चित्रकला को निम्न कोटि का व्यवसाय मानते थे। कारण, अमरीकी चित्रकार परम्परा से स्वयंप्रशिक्षित कारीगर-मात्र थे। लेकिन ऊँचे घराने का आल्स्टन चित्रकार बना, इस उदाहरण से पिता ने अपना विरोध त्याग दिया। आल्स्टन के साथ मॉर्स भी इंगलैंड गया। वहाँ से उसने प्रसन्नतापूर्वक लिखा

कि अमरीका की भाँति इंगलैंड में चित्रकला को 'सिर्फ निम्न श्रेणी के लोगों का पेशा नहीं माना जाता।' उसने यह भी लिखा कि 'सम्भ्रान्त महिलाएं बेझिझक सार्वजनिक रूप से मॉडेल बनती हैं,' जिससे सिद्ध होता है कि कला को 'कितना स्पृहणीय स्थान प्राप्त है।'

मॉर्स के पूर्ववर्ती अमरीकी चित्रकारों की रुचि व्यक्ति-चित्रण में सबसे अधिक थी किन्तु मॉर्स ने इसे ओछा काम कहकर तिरस्कृत किया : 'मैं अपनी कला को व्यापार बनाकर अपना अपमान कभी नहीं करूँगा। यदि मैं भले आदमी की भाँति नहीं जी सकता, तो भूखा मर जाना पसन्द करूँगा। मैं पन्द्रहवीं शताब्दी की गरिमा को पुनरुज्जीवित करनेवालों में से एक और राफेल, माइकेलांजेलो[1] अथवा तीत्यां[2] जैसा श्रेष्ठ कलाकार बनना चाहता हूँ।' अपने प्रोटेस्टैंट धर्म के कारण वह धार्मिक विषयों को स्पर्श नहीं कर सकता था और अनगढ़ स्वदेश का दर्शन कराने वाले विचारों से दूर भागता था। इसीलिए उसने **मृतप्राय हरक्युलीज** (The Dying Hercules) **और ज्युपिटर का न्याय** (The Judgement of Jupiter) नामक चित्रों का सृजन किया। 1815 में धन की समस्या ने उसे अमरीका लौटने को बाध्य कर दिया। उसका ख्याल था कि अपने अज्ञानी असंस्कृत देशवासियों के लिए वह संस्कृति की सौगात लेकर आया है, किन्तु देशवासियों ने

---

1. **माइकेलांजेलो** (1475-1564): सर्वाधिक प्रसिद्ध इतालवी मूर्तिकार, वास्तुकार, चित्रकार और कवि। संसार के प्रसिद्धतम कलाकारों में से एक। उसे पोप जूलियस द्वितीय का शानदार मकबरा बनाने का काम मिला लेकिन यह विचार कभी पूरा न हुआ। सिस्ताइन गिरजे की छत को उसने चित्रित किया; यही उसकी महानतम कृति है। इसमें सृष्टि के जन्म से लेकर प्रलय तक की 'जेनेसिस' की कथा सैकड़ों आकृतियों की एक डिजायन में प्रदर्शित है। 'मोजियो', 'गुलाम' और मेडिकी स्मारक की मूर्तियाँ उसकी प्रसिद्ध मूर्तियाँ हैं।

2. **तिज़ियानो वेसेली तीत्यां** (1477-1576): इतालवी चित्रकार। चार्ल्स पंचम के व्यक्ति-चित्र का अंकन और सम्राट द्वारा सम्मान। धार्मिक और ऐतिहासिक चित्रों तथा व्यक्तियों में रंगों की अप्रतिम प्रभविष्णुता तीत्यां के चित्रों की विशेषता है। प्रसिद्ध चित्र : वीनस और क्यूपिड, वीनस, एमैन्स का भोजन, साठ वर्ष की उम्र में आत्मचित्र, अस्सी वर्ष की उम्र में आत्मचित्र।

उसके रूढ़ोपम शैली के चित्रों को न खरीदकर अपनी रुचिहीनता का ही परिचय दिया—कम से कम उसका विश्वास यही था। और जब व्यक्ति-चित्रण को ही उसे अपनी जीविका का साधन बनाना पड़ा तो वह बहुत निराश हुआ।

मॉर्स व्यक्ति-चित्रों को धन कमाने वाली चीजों से ज्यादा कुछ नहीं समझता था, जिनके लिए गम्भीर प्रयास की आवश्यकता नहीं। इसीलिए अपना ध्यान संगठन-सम्बन्धी मामलों में लगाकर उसे खुशी ही मिली। 1800 तक अमरीका में ऐसी संस्थाएँ न थीं जहाँ पर चित्रकार अपना कार्य सीख सकें या अपने चित्रों का प्रदर्शन और सहकर्मियों के चित्रों का अवलोकन कर सकें। धनी नागरिकों ने अवश्य संगठित होकर धीरे-धीरे प्रादेशिक अकादेमियाँ बना ली थीं, जिनके लिए वे अनुकृतियाँ और मूर्तियाँ मँगाया करते थे और कभी-कभी अपनी रुचि के समकालीन अमरीकी चित्रों की प्रदर्शनियाँ भी आयोजित करते थे। किन्तु चित्रकारों और इन तानाशाह कला-पारखियों के बीच तनाव जन्मा और बढ़ने लगा। 1825 में कला के विद्यार्थियों ने अध्ययनाधिकार की माँग पेश की तो 'अमरीकी ललित कला अकादेमी' के अध्यक्ष-पद से जॉन ट्रम्बुल ने उत्तर दिया : 'दान की बछिया के दाँत नहीं देखे जाते।' यह तनाव की चरम सीमा थी। अपने ऊँचे घराने के कारण जॉन ट्रम्बुल स्वयं को अपने साथी चित्रकारों से ऊँचा समझता था। मॉर्स भी उतने ही ऊँचे घराने का था, किन्तु अपने सहकर्मियों को ऊँचे उठाकर अपने स्तर पर लाना चाहता था। कुछ क्षुब्ध चित्रकारों का अगुआ बनकर मॉर्स ने 'नेशनल अकादेमी ऑफ डिज़ायन' का संगठन किया। यह एक जनतन्त्रतात्मक संस्था थी, जिस पर चित्रकारों का अधिकार था। स्वयंभू कला-पारखियों की सहायता पर निर्भर न रहकर इस संस्था को कला में रुचि रखनेवाले किसी भी व्यक्ति का साहाय्य स्वीकार था। मॉर्स की अध्यक्षता में 'नेशनल अकादेमी आफ डिज़ायन' शीघ्र ही अमरीका की सर्वाधिक प्रभावशाली कला-सम्बन्धी संस्था बन गई।

मॉर्स की स्थिति अब सम्माननीय थी। अतः उसने अपनी कुंठाओं का प्रदर्शन दूसरे ढंग से किया। उसने कहा कि विदेशों में अध्ययन करने के पश्चात् स्वदेश वापस आने पर चित्रकारों को अमरीका के 'ठण्डे और बंजर रेगिस्तान में मरणान्त अकेलेपन और निराशा' का अनुभव होता है क्यों कि 'उनके देशवासी

चाहते हुए भी उन्हें समझ नहीं पाते।' अक्सर कोई 'घटिया दर्जे का चित्रकार', जिसे यूरोप में कोई पूछता तक नहीं, अमरीकियों को अच्छा लगता है और श्रेष्ठ-तर चित्रकारों पर हावी हो जाता है। इस बात से एक कला-पारखी को बहुत बुरा लगा और उसने आक्रोशपूर्वक दावा किया कि कला-पारखी भी विदेशों में अध्य-यन कर चुके हैं और उन्हें इतनी आसानी से बेवकूफ नहीं बनाया जा सकता। विवाद जारी रहा, किन्तु दोनों पक्ष इस बात पर एकमत थे कि अमरीकी रुचि 'स्वदेश-जन्य' नहीं है।

वर्षों की कुंठा के बाद मॉर्स की इच्छा पूरी हुई। उसे एक विवरणात्मक चित्र बनाने का काम मिला। आतुरतापूर्वक उसने ब्रश उठाये, किन्तु फिर रख दिए। उसे अनुभव हुआ कि अपने गुरु आल्स्टन की भाँति वह भी मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अन्धी गली में है। वह अपने महान् चित्र का प्रारम्भ तक न कर सका और अन्त में उसने चित्रकला से ही विराग ले लिया। दुःखी मन से उसने कहा: 'चित्रकला बहुतों की निष्ठुर प्रेमिका रह चुकी है, लेकिन मुझे तो उसने निर्दयतापूर्वक ठुक-राया। मैंने उसे नहीं छोड़ा, वह मुझे छोड़ गई।' उसका विश्वास था कि उसके 'अत्यधिक उच्च' आदर्श ही उसकी असफलता के कारण बने।

अमरीकी जीवन को निन्दनीय पदार्थवादी ठहराते हुए मॉर्स अमरीकियों का सुधार करना और इस उद्देश्य से धुँधले अतीत को अमरीकियों पर लादना चाहता था। लेकिन कला से नाता तोड़ने के बाद वह सर्वाधिक पदार्थवादी व्यवसाय—आविष्कार—में लग गया। और असफलता तब सफलता में बदल गई; उसने टेलिग्राफ का आविष्कार किया। उसके **लफायेत** (Lafayette), चित्रफलक 14, से स्पष्ट है कि आविष्कारों की भाँति चित्रकला को भी उसने समान व्यावहा-रिकता से अपनाया होता तो वह किस तरह के चित्र बनाता। व्यक्ति-चित्र को भव्य बनाने के उद्देश्य से उसने अनेक रूपक एक साथ उपस्थित कर दिये—सूर्यास्त का आकाश, बाड़ा, बस्ट, बरतन, सूर्यमुखी आदि। किन्तु इन रूपकों ने चित्र की शक्ति को और कम कर दिया, क्योंकि व्यक्ति-चित्र की शक्ति यथार्थ चित्रण पर निर्भर करती है, काल्पनिक जगत् के अंकन पर नहीं। किन्तु इतना अवश्य है कि इस चित्र में परिवेश जितना भड़कीला है, अधेड़ नायक की आकृति और मुख के

अंकन में उतनी ही सक्षमता और सहजता है। अमरीका में अनेक स्वप्नदर्शी कलाकार हुए हैं, लेकिन मॉर्स वैसा न था; उसके आविष्कारों से स्पष्ट है कि वह वास्तव में यथार्थवादी था। अपने आडम्बरपूर्ण सिद्धान्तों के कारण ही उसने मूर्त संसार को चित्रित नहीं किया, वरना वह शायद एक महान् चित्रकार होता।

अनेक प्रतिभाओं के विनाश का एकमात्र कारण यह धारणा है कि कला एक चाय का प्याला है जिसे अँगुलियाँ टेढ़ी किये बिना उठाया ही नहीं जा सकता। जॉन वाण्डरलीन (1775-1852) एक होनहार चित्रकार था। वह लन्दन या रोम के बजाय पेरिस में अध्ययन करनेवाला पहला अमरीकी था। उसने निरावरण चित्रों में, जो इंगलैंड में उपेक्षित और अमरीका में गर्हित थे, कमाल हासिल किया। उसकी कृति **एरियाद्ने** (Ariadne), चित्रफलक 13 में, एक निरावरण 'क्लासिकल' नायिका अपने प्रेमी के चले जाने के बाद सोई पड़ी है। 1815 में वह इसे लेकर अमरीका पहुँचा तो लोगों को बहुत बुरा लगा। किन्तु लोगों में औचित्य की अनुचित धारणा उसकी असफलता का प्रमुख कारण न थी। वह अमरीकी धरती पर कला के उन बीजों को रोपने के लिए कृतसंकल्प था जो यूरोप में सदियों पहले पुष्पित हो चुके थे। ये बीज नहीं उगे तो उसने ऐसे बीजों की तलाश तक न की जो उस धरती पर उग सकते। इसके विपरीत उसने घोषित कर दिया कि धरती ही बंजर है। उसने कहा: 'कोई अनाड़ी चित्रकार ही अमरीका में कला-साधना कर सकता है।'

उन दिनों अमरीका की मिसीसीपी और ओहायो नदियों की घाटियों में एक महान् कार्य सम्पन्न हो रहा था। पहले बन्दूकधारी अन्वेषक आए; फिर कुल्हाड़े लिये आदमी; तब लकड़ी के घर बनानेवाले आदमी। जहाँ कभी सिर्फ पत्तियों की सरसराहट सुनाई पड़ा करती थी, वहाँ पर शीघ्र ही एक नगर बस गया। धन और विचारों का प्रवाह पूर्व की ओर होने लगा; धन से लोगों की तिजोरियाँ भरीं और विचारों ने उनके मस्तिष्कों को उत्तेजित-स्तम्भित कर दिया। इस इलाके के निवासी ऐण्ड्रू जैकसन क्रमशः राष्ट्रपति-पद की ओर अग्रसर थे। किन्तु चित्रकार तो हरक्युलीज़[1] के स्वप्न ले रहे थे, उन्हें सीमान्त के जंगलों के लकड़-

---

1. **हरक्युलीज़** : यूनान का महान् पौराणिक योद्धा। विलक्षण शक्ति का धनी। अनेक असम्भव कार्यों को सम्पन्न करने में सफलता प्राप्त की। देवताओं के समान पूज्य।

हारे पॉल बन्यन[1] को देखने तक की फुर्सत न थी।

विदग्ध कलाकारों में से केवल व्यक्ति-चित्रकारों ने अमरीका के किसी पक्ष का चित्रण किया। उनका व्यापार खूब चलता था, क्योंकि व्यक्ति-पूजा ही उस समय भी अमरीका का राष्ट्रीय गुण था। फिर भी, मॉर्स की तरह उन्होंने भी मान लिया था कि व्यक्ति-चित्रण कला का निम्नतम प्रकार है क्योंकि व्यक्तियों में आदर्श का नहीं वरन् यथार्थ का चित्रण होता है। वे अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति करना चाहते थे, इसलिए व्यक्ति-चित्र के लिए बैठनेवाले व्यक्ति को खुश करना उन्हें बुरा लगता था। मैथ्यू हैरिस जूएट (1788-1827) और रेम्ब्रान्त पील (1778-1860) जैसे शिल्पियों ने यथार्थवादी अनलंकृत व्यक्ति-चित्रों में अमरीकी समानतावाद की अभिव्यक्ति तो की, किन्तु कलात्मक उपलब्धि के लिए प्रयास करना उन्हें भी समय का अपव्यय लगता था। उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध के व्यक्ति-चित्र ऐसे तथ्यों के सशक्त और अक्सर कठोर चित्रण हैं, जो परस्पर संयुक्त होकर किसी एक अखण्ड बिम्ब (unified image) की सृष्टि नहीं करते।

टॉमस सली (1783-1872) एक अपवाद था। यथातथ्य अंकन से अधिक उसका आयास था चित्रमयता (pictorial effect) उत्पन्न करना, किन्तु उसमें भी गम्भीरता का अभाव था। **बायांका की भूमिका में फैनी केम्बिल** (Fanny Kemble as Bianca), चित्रफलक 16, को पहली बार देखते ही हम मुग्ध हो जाते हैं, किन्तु दुबारा देखने पर रीतापन ही दीख पड़ता है। फैनी केम्बिल को महान् अभिनेत्री बनानेवाला गुण था भावनात्मक गाम्भीर्य, किन्तु श्रेष्ठ प्रकाश-संयाजन और साहसिक ब्रश-संचालन के बावजूद सली इस गाम्भीर्य को नहीं पकड़ सका। सली की कला अत्यधिक सतही है इसीलिए उसे सुन्दर नहीं कहा जा सकता; वह बस लुभावने चित्रों का चितेरा था।

प्रमुख चित्रकारों को अपने औपनिवेशिक पूर्ववर्तियों के प्रति तनिक भी रुचि न थी। अमरीकी व्यक्ति-चित्रण-परम्परा का वयोवृद्ध चित्रकार गिल्बर्ट स्टुअर्ट

---

1. **पॉल बन्यन** : अमरीकी लोककथाओं का एक प्रसिद्ध नायक। विलक्षण बुद्धि का धनी। अनेक कथाओं में बन्यन के अद्भुत कारनामों का वर्णन है; एक कथा में तो उसने एक नदी को काट दिया था।

हमेशा कॉप्ले के बोस्टनी चित्रों का मज़ाक उड़ाता था; उसका कहना था कि कॉप्ले के मांस के रंग 'कमाए हुए चमड़े' जैसे हैं। 1810 में 'सोसायटी ऑफ द आर्टिस्ट्स ऑफ यूनाइटेड स्टेट्स' (अमरीकी चित्रकार संस्था) का संगठन हुआ, तो एकत्र चित्रकारों ने एकमत होकर स्वीकार किया किया कि वेस्ट के यूरोप जाने पर ही अमरीकी कला का प्रारम्भ हुआ। अमरीका के सबसे अधिक ख्यातनामा चित्रकारों ने जानबूझकर स्वयं को स्वदेश की मिट्टी से विच्छिन्न कर लिया।

इसके बावजूद, निम्नतर आर्थिक स्तर पर औपनिवेशिक कला पनपती रही। अक्सर घुमक्कड़ चित्रकार सीधे-सादे नागरिकों के यहाँ जा पहुचते थे और लोग सभी प्रकार के चित्र खरीद लेते थे। कभी-कभी तो चित्रों का मूल्य अंशतः निवास, भोजन और शराब से भी चुकाया जाता था। इस तरह बने चित्रों को अमरीकी आद्य चित्र (American Primitives) कहा जाता है और आजकल संग्रह-कर्त्ताओं को इनके संग्रह की धुन है। इस प्रकार के चित्रों का एक श्रेष्ठ उदाहरण है कनेक्टीकट के इरास्टस सैलिसबरी फील्ड (1805-लगभग 1900) का **नील-वसन बालक** (The Blue Boy), चित्रफलक 15, इस चित्र का अंकन उन्नीसवीं शताब्दी के पाँचवें दशक में हुआ था, किन्तु शैली की दृष्टि से यह **ऐन पालर्ड** (चित्र-फलक 4) जैसे बहुत पहले के चित्रों के समान है। यह समानता कितने अंश तक सीधे प्रभाव का परिणाम है और कितने अंश तक स्वतन्त्र विकास है, यह बता सकना असंभव है। हर समय और हर स्थान के स्वयं-शिक्षित चित्रकारों के काम करने का ढंग एक-सा होता है। वे, बच्चों की तरह, पहले टिपाई करते हैं और फिर रंग भर देते हैं। वे प्रकृति की जटिलता में से कुछ विवरण, जो उन्हें सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण मालूम पड़ते हैं, चुन लेते हैं और फिर उन्हें सपाट आकृतियों के रूप में अंकित कर देते हैं। कैनवस पर साथ-साथ अंकित ये आकृतियाँ देखने में अच्छी लगती हैं; अच्छे लगने का कारण यथार्थ अंकन नहीं वरन् पैटर्नों में समंजन हैं और पैटर्न आकारों की पुनरावृत्ति पर निर्भर हैं। यही कारण है कि नीलवसन बालक के कान, जो आदमी के कानों से अधिक किसी रोमन ग्राम-देवता के कानों जैसे हैं, उसके वस्त्रों के फैलाव को और अधिक बढ़ाते हैं।

औपनिवेशिक काल में चित्रकार अलग-अलग रहने के कारण आदिम या

श्रीमती अलेक्जैंडर क्वारियर स्मिथ के सौजन्य से

फ्रीक चित्रकार

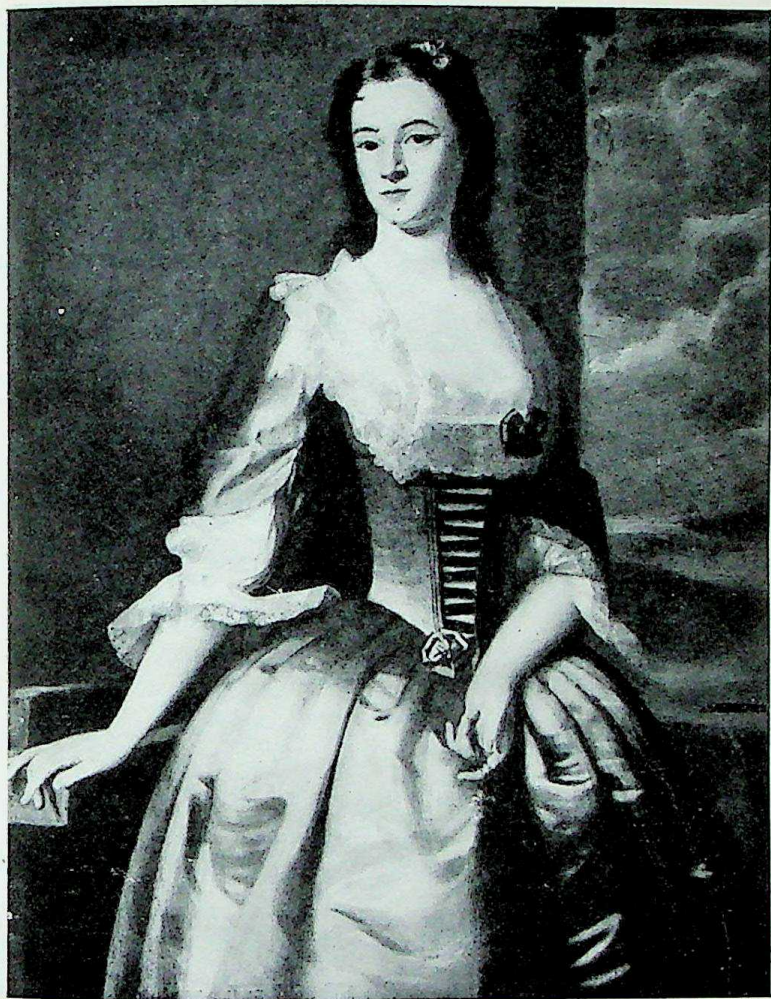
मार्गरेट गिब्स

चित्रफलक 1

न्यूयार्क हिस्टॉरिकल सोसायटी के सौजन्य से

दे पीस्तर मैनर

दे पीस्तर बालक और हिरन

चित्रफलक 2

ब्रुकलिन संग्रहालय के सौजन्य से

फीक

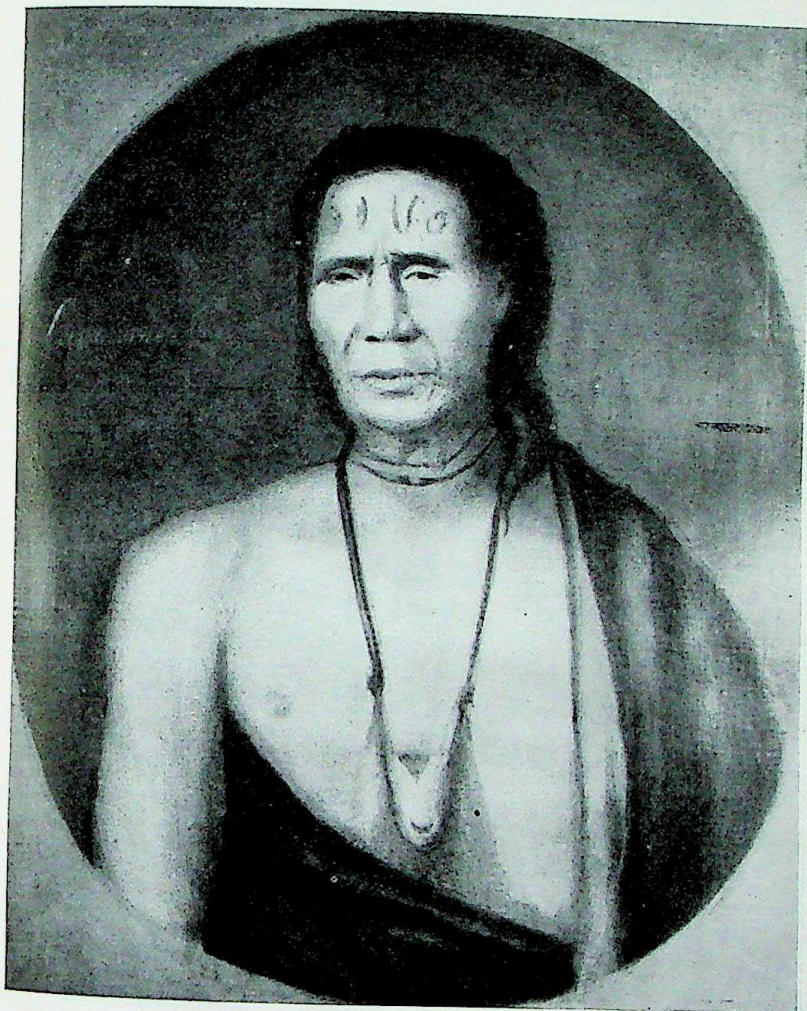
अज्ञात महिला

चित्रफलक 3

मैसाच्युसेट्स हिस्टॉरिकल सोसायटी के सौजन्य से

पॉलर्ड चित्रकार

ऐन पॉलर्ड

चित्रफलक 4

हिस्टॉरिकल सोसायटी ऑव पेन्सिलवानिया के सौजन्य से

हेसेलियस

लैपोविन्सा

चित्रफलक 5

वेस्ट

चित्रफलक 6 आदिवासियों के साथ पेन का समझौता

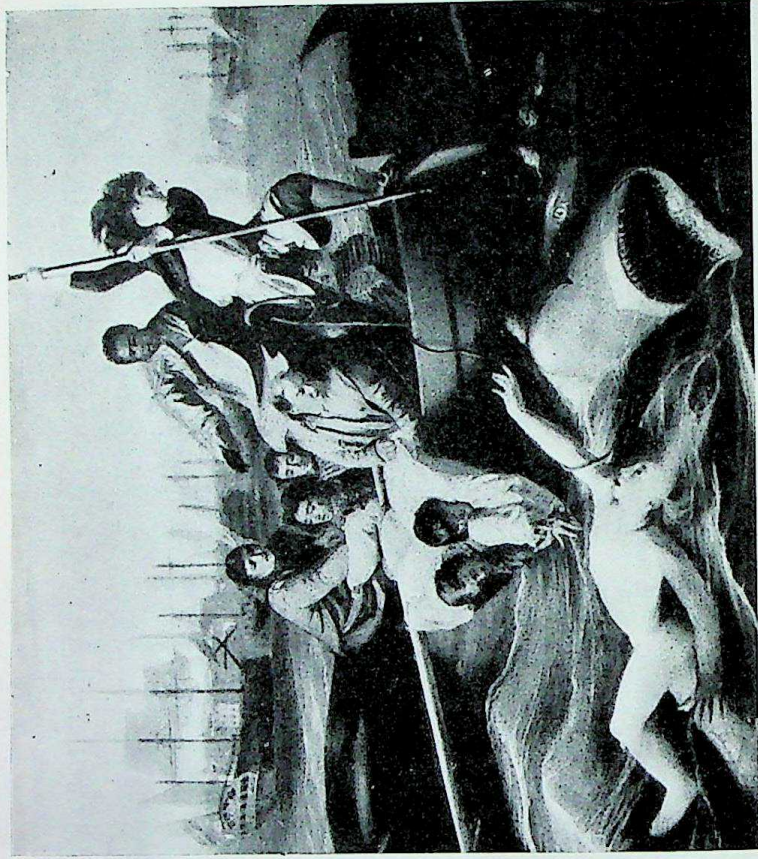
पेन्सिलवानिया अकादेमी ऑव फाइन आर्ट्स के सौजन्य से

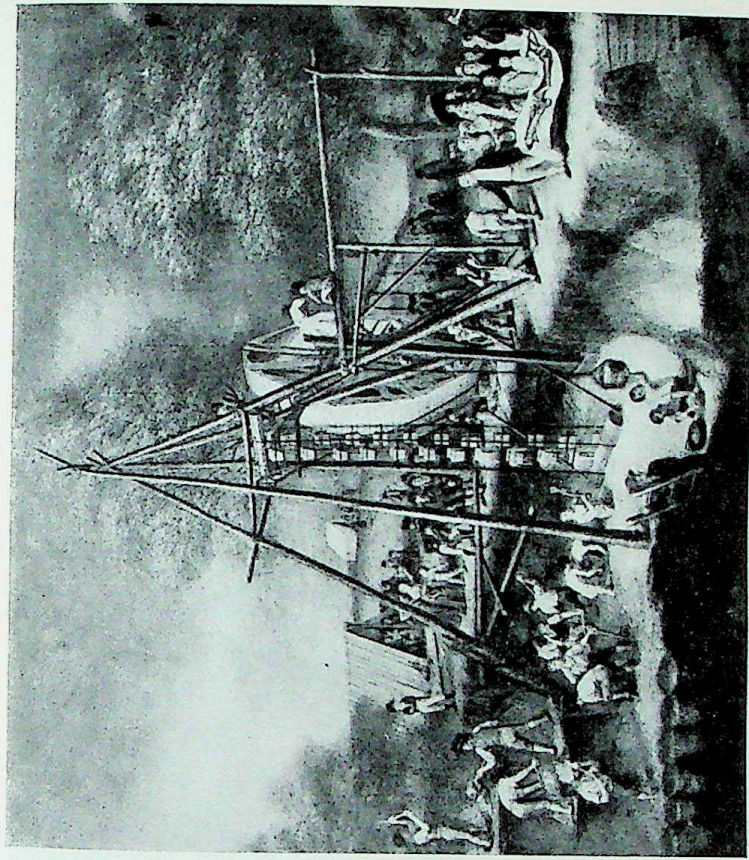
चित्रफलक 6 आदिवासियों के साथ पेन का समझौता

ट्रम्बुल

चित्रफलक 7 क्वेबेक के घेरे में जनरल मौंटगोमरी की मृत्यु

येल विश्वविद्यालय आर्ट गैलरी के सौजन्य से

कॉप्ले

चित्रफलक 8 वाट्सन और शार्क म्यूज़ियम ऑव फाइन आर्ट्स, बोस्टन, के सौजन्य से

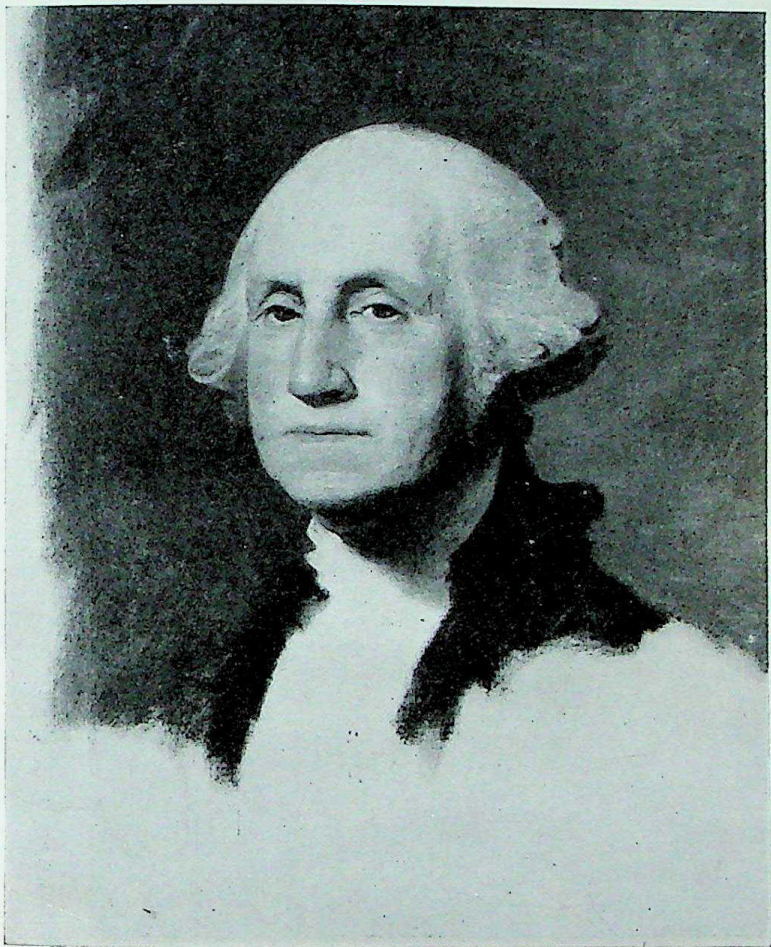
सी० डब्ल्यू० पील

चित्रफलक ५ प्रागैतिहासिक विशालकाय हाथी का उत्खनन

श्रीमती हैरी व्हाइट के सौजन्य से

येल विश्वविद्यालय आर्ट गैलरी के सौजन्य से

अर्ल

रॉजर शर्मन

चित्रफलक 10

म्यूजियम ऑव फाइन आर्ट्स, बोस्टन, के सौजन्य से

स्टुअर्ट

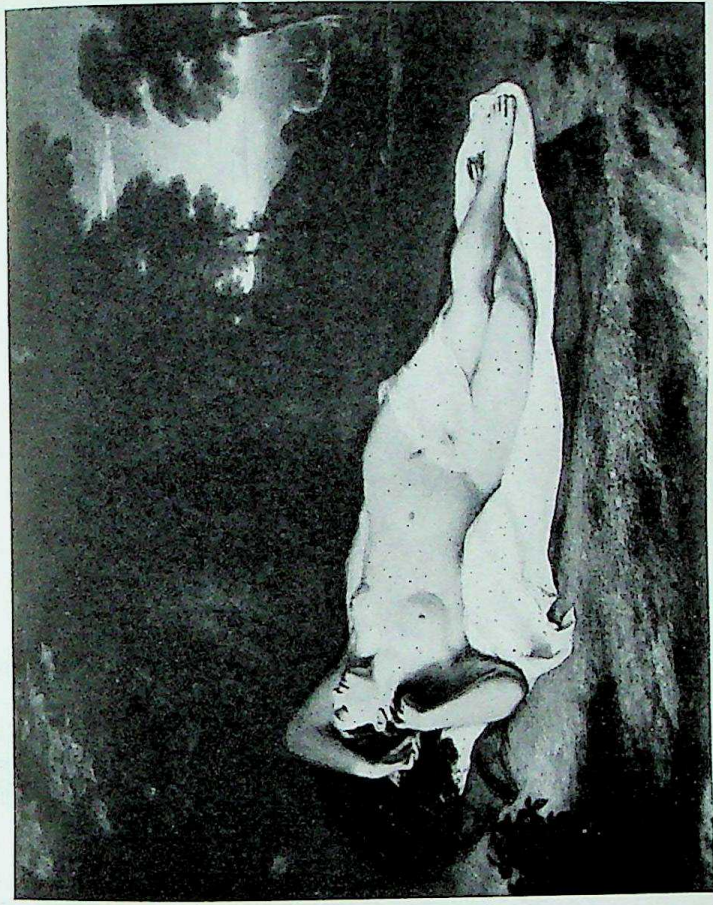
जॉर्ज वाशिंगटन

चित्रफलक 11

ऑल्स्टन

चित्रफलक 12 चांदनी में नहाया हुआ दृश्य म्यूज़ियम ऑव फाइन आर्ट्स, बोस्टन, के सौजन्य से

वान्डरलीन

चित्रफलक 13 एरियाद्ने

पेन्सिलवानिया अकादेमी ऑव फाइन आर्ट्स के सौजन्य से

आर्ट कमीशन; न्यूयार्क नगर, के सौजन्य से

मॉर्स

लफायेत

चित्रफलक 14

कोलोनियल विलियम्सबर्ग के सौजन्य से

फील्ड

नीलवसन बालक

चित्रफलक 15

पेन्सिलवानिया अकादेमी ऑव फाइन आर्ट्स के सौजन्य से

सली

बायांका की भूमिका में फैनी केम्बिल

चित्रफलक 16

अविदग्ध शैलियों में काम करने को मजबूर थे। किन्तु अब स्थिति बदल चुकी थी; बड़े नगरों में कला अकादेमियाँ थीं तथा सारे देश में अच्छे चित्रकार और सुन्दर चित्र फैले थे। चित्रकारों को आदिम शैलियों से बँधे रहने की आवश्यकता न थी, और न स्वीकृत आलोचनात्मक मानदण्डों की दृष्टि से ऐसी कोई बाध्यता थी। बीसवीं शताब्दी में सरलीकरण (Simplification) और विरूपण (Distortion) पर ज़ोर दिया जाता है लेकिन उन्नीसवीं शताब्दी में ऐसा न था; चित्रकार की सफलता सिर्फ इसी में मानी जाती थी कि उसके द्वारा चित्रित वस्तु बिलकुल असली मालूम पड़े। आदिम शैलीवाले चित्रकार स्वयं अपने-आपको मामूली कारीगर-मात्र समझते थे। बहुत-से चित्रकार चित्रकला की बहुत मामूली शिक्षा प्राप्त करते थे और फिर जल्दी-से-जल्दी शिष्ट चित्रकारों की श्रेणी में पहुँच जाते थे। अगर कोई योग्य चित्रकार आदिम शैली में ही अंकन करता जाता, तो इसका कारण सचेतन सौन्दर्य-बोध नहीं वरन् कुछ और था।

उदाहरणतः, एडवर्ड हिक्स (1780-1849) पर धर्म का भूत सवार था। वह पेंसिलवानिया के एक किसान का लड़का था। वह काम तो एक गाड़ी बनाने-वाले के यहाँ सीखता रहा, लेकिन बन गया साइनबोर्ड पेंटर। उसकी स्थिति में कोई अन्य व्यक्ति चित्रकला की उन्नत शिक्षा प्राप्त करने की कोशिश करता, लेकिन उसकी तो बात ही अजब थी। वह जुआ इत्यादि अनेक व्यसनों में डूबा रहता था; अब उसे अहसास हुआ कि वह महान् पापी है और वह कट्टर 'क्वेकर' बन गया। उसने तय किया कि चित्रकला 'ईसामसीह की शिक्षाओं के अनुकूल' नहीं है वरन् 'विलास और अभिमान की संगिनी' है। चित्रकला से संन्यास लेकर उसने एक फ़ार्म खरीद लिया। लेकिन फ़सल को पाला मार गया। भूखों मरने की नौबत आनेवाली थी कि उसे लगा कि वह एक सफल ईसाई धर्म-प्रचारक बन सकता है। वह अमरीका और कनाडा में धर्म-प्रचार करने लगा, मशहूर आदमी बन गया और लोग उसे पूजने लगे। लेकिन यकायक उसने प्रवचन बन्द कर दिये। उसे अनु-भव हुआ कि वह अभिमान करने लगा है (इसलिए पापी है) और वह अपना सम्मान कराकर अपव्यय का भागी बना है। पहले के ईसाई अपनी रोज़ी खुद कमाते थे, उसका भी यह कर्त्तव्य है और उसे केवल एक कारीगरी—'चित्र बनाने की

मेरी विशेष प्रतिभा'—आती थी। इस तरह लगभग 1819 में वह पुनः कला की दुनिया में लौट आया, लेकिन अब भी वह खुद को अपराधी महसूस करता था। उसने अपनी डायरी में लिखा : 'ओह कैसी छलना है ! मुझे सिर्फ ईश्वर की कृपा और क्षमाशीलता का आसरा है, क्योंकि मुझे कोई धर्मानुकूल व्यवसाय नहीं आता। मैं एक बेचारा, बेकार, मामूली चित्रकार भर हूँ।'

हिक्स के अनुसार, शिक्षा शैतान का औज़ार है जिसका आविष्कार उसने निष्कलुषता के विनाश के लिए किया है; उसने स्वयं कभी कला की शिक्षा नहीं ग्रहण की। फिर भी, उसने अपनी सम्पूर्ण सामर्थ्य से उसी जीवन-दर्शन को चित्रित किया जिस पर वह पूरे मन-प्राण से विश्वास करता था। उसने अनेक बार **शान्तिपूर्ण साम्राज्य** (Peacable Kingdoms) अंकित किये, जिनमें बाइबिल के इस धर्मादेश का चित्रण होता था कि शेर और बकरी स्नेहपूर्वक रहेंगे। ये चित्र पारम्परिक सदाचारमार्गियों के प्रभावहीन उपदेश नहीं हैं, तथा इनमें असद् की समस्या की उपेक्षा भी नहीं है। हिक्स को सदैव अपनी वासनाओं से संघर्ष करना पड़ा था, इसलिए उसे मालूम था कि शेर और बकरी का स्नेहपूर्वक रहना बहुत कठिन है। उसकी निरीह गायों और भेड़ोंकी तुलना में मांसाहारी पशुओं की आँखें घूरती हुई और आकृतियाँ तनी हुई हैं—यह दमन की अभिव्यक्ति है। इन सप्राण रूपकों के सामने मॉर्स और वाण्डरलीन के रूढ़ (क्लासिकल) चित्र नितान्त कृत्रिम और निष्ठारहित मालूम होते हैं। हिक्स की दृष्टि में चित्रकला हेय व्यवसाय था, किंतु जिन विचारों ने उसे अभिभूत किया उन्हीं को उसने अपने चित्रों में व्यक्त किया; इसके विपरीत अनेक अपेक्षाकृत अधिक प्रशिक्षित चित्रकारों की दृष्टि में चित्रकला इतना आदर्श व्यवसाय था कि उनमें अपने विश्वासों को व्यक्त करने का साहस तक न था; अनेक आधुनिक आलोचकों के अनुसार, हिक्स के मौलिक चित्र अपनी अनगढ़ता के बावजूद दूसरी श्रेणी के चित्रकारों के रूढ़ चित्रों से अधिक प्रभावशाली हैं।

हिक्स अपने समय का सर्वाधिक विचारोत्तेजक चित्रकार था। उसके समकक्ष एक अन्य चित्रकार का नाम था जॉन जेम्स आदुबां (1785-1851)। आदुबां भी समकालीन सौन्दर्यशास्त्रीय फ़ैशनों से अप्रभावित था। कागज़ात से पता चलता

है कि उसका पिता एक फ्रांसीसी किसान था जिसने एक नीग्रो स्त्री को रख लिया था—इन्हीं के संसर्ग से उसका जन्म सैन डॉमिंगो में हुआ था, लेकिन आदुबां ने स्वयं कभी इस बात को नहीं माना। उसका स्वप्न था कि वह एक महान् उच्च-कुलीन—शायद फ्रांस के सिंहासन का उत्तराधिकारी—था, लेकिन उसके जन्म की बात छिपा ली गई थी ताकि उसे फांसी पर न चढ़ा दिया जाय।[1] इतने ऊँचे दर्जे का आदमी भला कहीं चित्रकला जैसा निकृष्ट कार्य कर सकता है! फ्रांस में उसका बचपन बीता, जहाँ वह चिड़ियों के रेखाचित्र बनाकर अपना मनोविनोद किया करता था। उसके पिता को लगा कि आदुबां का शौक पनपकर व्यवसाय बन सकता है और उन्होंने उसे विख्यात चित्रकार जैकुअस लुई डेविड[2] के पेरिस-स्थित स्टूडियो में प्रविष्ट करा दिया। लेकिन, आदुबां का ही कथन है कि, उसने 'कला की उच्चतर शाखाओं के अध्येताओं' के लिए उपयोगी निर्देशों को 'फौरन एक तरफ रख दिया।'

पिता ने तब उसे अमरीका भेजकर व्यापार में लगाया। लेकिन आदुबां सारे दिन चिड़ियों का शिकार करता और शाम को उनके मुर्दा शरीरों के चित्र बनाता। फ़लतः व्यापार का दिवाला निकल गया। कर्ज़ न चुका पाने के कारण उसे जेल में डाल दिया गया। छूटने पर उसने पाया कि उसका एकमात्र सहारा उसके चित्र हैं। अपने चित्रों को उसने सदा सजावटी सामान समझा था जिनकी व्यवहारिक उपयोगिता तनिक भी न थी; अब इन्हीं चित्रों को उसे अपनी रोटी का आसरा बनाना पड़ा। 1820 के आसपास उसने अमरीकी चिड़ियों का सम्पूर्ण वैज्ञानिक रिकार्ड प्रकाशित करने का निश्चय किया। अब वह नये जोश के साथ जंगलों में घूमने लगा।

---

1. 1789 में फ्रांसीसी राज्यक्रान्ति हुई थी, जिसमें सत्ता क्रान्तिकारियों ने हस्तगत कर ली थी और राजवंश तथा अभिजात वर्ग के सदस्यों को सरेआम क़त्ल करवा दिया था। आदुबां का संकेत इसी सामूहिक हत्या की ओर है।

2. **जैकुअस लुई डेविड**—(1748-1825) : फ्रांसीसी चित्रकार। 1775 में अपने चित्र 'अंतियॉकस और स्त्रातोनिस का प्रेम' से रोम में प्रथम पुरस्कार जीता। प्रसिद्ध चित्र : सुकरात की मृत्यु, ब्रूटस आदि।

आदुबां अपने चित्रों, चित्रफलक 17, को कलाकृतियाँ नहीं मानता था। अन्य किसी की दृष्टि में भी वे कलाकृतियाँ नहीं थीं। फिर भी उन्हें मुद्रित कराने के इरादे से वह लन्दन गया। उसकी चित्र-प्रदर्शनी की खूब प्रशंसा हुई और उसे, 'नई दुनिया की सही और जीती-जागती झलक' माना गया; कहा गया कि 'दृश्यचित्र शत-प्रतिशत अमरीकी है; वृक्षों, पुष्पों, घास, यहाँ तक कि आकाश और पानी के रंगों में भी विशिष्ट और यथार्थ अमरीकी जीवन का प्रवाह है।' अपनी कृतियों की प्रशंसा से उत्साहित होकर उसने नीदरलैण्ड्स के चित्रकारों की पारम्परिक शैली में पशु-चित्र बनाने का प्रयास किया। परिणाम हुआ उसी के शब्दों में 'मैं नितान्त असफल हूँ और चित्र सर्वथा निष्प्राण।' उसने 'मेरे सुपरिचित प्रशिक्षण-विहीन शैली में' चित्रांकन का निश्चय किया क्योंकि 'ईश्वर ने मुझे इसीलिए पैदा किया है।'

आदुबां की शैली मॉर्स की विदग्धता शैली की अपेक्षा हिक्स की आदिम शैली के अधिक निकट है। उसके मन में कभी ख्याल तक नहीं आया कि राफेल उसके जल-चित्रों के बारे में क्या सोचता; यह सही था कि उसके पक्षी भव्य रोमी प्रासादों पर नहीं वरन् जंगल के वृक्षों पर चहचहाते थे, किन्तु आदुबां ने उन्हें कभी कम महत्त्वपूर्ण नहीं समझा। कला और विज्ञान का समन्वय स्थापित करके उसने ठोस यथार्थ को सुन्दर डिजाइनों में यथावत् अंकित किया। उसका माध्यम जल-रंगों और क्रेयन का मिश्रण था; इसका आविष्कार उसकी विशिष्ट आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए हुआ था और उसके चित्रों के सर्वथा अनुरूप था। कला से असंबद्ध रहकर भी वह अमरीका के प्रियतम चित्रकारों में से एक वन गया।

फिर भी, आदुबां की कला में आकर्षण तो है किन्तु गांभीर्य नहीं। शैली की सहजता के कारण, हिक्स की भाँति आदुबां की भी सीमा है। यह स्वाभाविक है। योग्य व्यक्तियों ने पीढ़ी-दर-पीढ़ी, शताब्दियों के दौरान जिन शैलियों का विकास किया है, योग्यतम भी व्यक्ति उनका आविष्कार नहीं कर सकता। आदुबां और हिक्स को भी मॉर्स के समान प्रशिक्षण मिला होता तो वे निस्संदेह कहीं अधिक सशक्त चित्रकार होते और समसामयिक महत्त्वाकांक्षाओं व जन-जीवन के प्रति आदुबां और हिक्स की गम्भीर जागरूकता से मॉर्स को भी अपरिमित लाभ हुआ होता।

आशा थी कि देश की स्वाधीनता के फलस्वरूप अमरीकी कला अधिक पुष्ट होगी, किन्तु हुआ इसके ठीक विपरीत—सम्पूर्ण देश में आत्मसंकोच की विनाशकारी भावना व्याप्त हो गई। इससे पहले के चित्रकारों—वेस्ट, कॉप्ले आदि—का दृष्टिकोण औपनिवेशिक काल में विकसित हुआ था, और वे स्वयं को, राजनीतिक क्रान्ति के दौरान भी, स्वदेश से दूर जन्मे यूरोपीय मानते थे। वे स्वयं को निःसंदिग्ध रूप से एक महान् कला-परम्परा के स्वाभाविक उत्तराधिकारी मानते और अतीत की संस्कृति को आधुनिक काल की आवश्यकताओं के अनुसार परिवर्तित करने का अधिकारी समझते थे। अतीत के महान् चित्रकारों द्वारा प्राप्त शिक्षाओं के आधार पर वे अपने विश्वासों की अभिव्यक्ति करते थे। किन्तु अमरीका के नागरिक यूरोप को विदेश मानकर ही वहाँ जाते थे। वे जानते थे कि उनके नवजात राष्ट्र की अपनी सुपुष्ट परम्पराएँ नहीं हैं, इसलिए संस्कृति को ऐसा मधु मानते थे जो विदेश से विशुद्ध रूप में आता है और जो हडसन अथवा आहायो का पानी मिलने से दूषित हो जायेगा। वे दिखावा करते थे कि उन्होंने कभी अमरीका का नाम तक नहीं सुना।

अमरीकी जिस सौन्दर्य-बोध को इतनी श्रद्धापूर्वक अपने साथ लाये वह पुरानी दुनिया तक में व्यर्थ हो चुका था। फ्रांसीसी क्रान्ति और नेपोलियन के युद्धों की क्रूरताओं के कारण यूरोपीय दर्शन आदर्श-पराङ्मुख और अनुदार हो गया था। चित्रकारों और उनके संरक्षकों में वर्तमान के कष्टों से भागकर अतीत की भव्यता में पहुँचने की प्रवृत्ति बढ़ती गई; फलस्वरूप वे नवक्लासिकवाद के अधिकाधिक गुलाम बनते गये तथा नवक्लासिकवाद अधिकाधिक शुष्क और औपचारिक होता गया। वेस्ट और कॉप्ले जैसे चित्रकारों ने अनेक उन्नत धारणाओं का पोषण किया था; अब उनमें से कई धारणाएँ अप्रचलित हो गईं। साथ ही, प्रतिमा-चित्रकारों ने ध्वस्त मन्दिरों से ऐसे देवताओं को खोज निकाला जिनमें वे स्वयं विश्वास नहीं करते थे। आलोचकों का मत था कि सौन्दर्य और यथार्थ एक-से नहीं हो सकते।

अमरीका में इस रोग ने और अधिक विनाश किया। अमरीका वापस पहुँचने पर चित्रकार अपने उन मॉडेलों से अलग हो जाते थे जिनको देखकर वे पुराने ढंग

की शैली की चीज़ बना सकते थे। इसके अतिरिक्त, उनकी क्रान्तिकारी दुनिया, यूरोप से भी कहीं अधिक शक्ति लगाकर, कला की चिरन्तन समस्याओं के नये हलों की माँग करने लगती थी। यह स्थिति जब चित्रकारों को स्वीकार करनी पड़ी तो उनमें रोष और हीनता की भावनाओं का जन्म हुआ; वे जो कुछ नहीं थे वही बनने का अधिकाधिक प्रयास करने लगे। इस प्रवृत्ति के पक्षधरों का कथन है कि यह अन्तर्राष्ट्रीयतावाद था; किन्तु यह सत्य नहीं, यह प्रवृत्ति तो राष्ट्रव्यापी तीव्र आत्मसंकोच की थी। परिणामस्वरूप, चित्रकार अत्यधिक अनुदार और रूढ़ बन गये; उनकी स्थिति ठीक वैसी ही थी, जैसी किसी विशिष्ट क्लब के आचार-व्यवहारों से भली भाँति परिचित न होते हुए भी प्रवेशेच्छुक लोगों की होती है। यूरोप की भाँति सच्ची कला के लिए संघर्षरत प्रतिभाशाली क्रान्तिकारी अमरीका में न थे। वहाँ तो स्वयंशिक्षित कारीगर थे, जो स्वयं को अत्यधिक तुच्छ और 'म्यूज़ेज़'[1] की आराधना के अनुपयुक्त समझते थे; किन्तु वे जो कुछ स्वयं देखते या आत्मा में अनुभव करते थे, उसी की अभिव्यक्ति अपने चित्रों में सम्पूर्ण मन-प्राण से करते थे।

सरकस के एक खेल में स्त्री को आरे से दो भागों में चीर दिया जाता है; अमरीकी चित्रकला भी, ठीक इसी प्रकार, दो भागों में बँट गई थी। ऊपरी अर्द्धांश में शीश था, मस्तिष्क उत्कृष्ट विचारों से भरा-पूरा था, लेकिन पैर न थे कि वह ज़मीन पर खड़ा हो सके; निचला अर्द्धांश ज़मीन पर खड़ा तो हो सकता था लेकिन उसमें चातुरी और दृष्टि न थी। चित्रकला को जीवित रखने के लिए उसके दोनों अंशों को फिर जोड़ना आवश्यक था।

---

1. यूनानी पुराणों के अनुसार कला और विज्ञान की नौ देवियाँ हैं, जिन्हें सामूहिक नाम 'म्यूज़ेज़' दिया गया है। प्रत्येक देवी का अलग नाम है और ये देवराज ज्यूस की पुत्रियाँ हैं।

चतुर्थ अध्याय

अमरीका का पुनरन्वेषण

जॉन ट्रम्बुल को, जिसने एक समय अमरीकी क्रान्ति की घटनाओं पर बहुत अच्छे चित्र बनाये थे, लम्बी उम्र मिली थी; उसका युग और उसकी प्रतिभा दोनों समाप्त हो गये किन्तु वह जीवित रहा। अपने अल्पवयस्क सहकर्मियों की भाँति उसकी सृजनशक्ति भी नष्ट हो गई थी। 1825 की बात है। न्यूयार्क की एक सड़क पर वह चला जा रहा था कि यकायक उसकी दृष्टि एक दूकान की खिड़की पर लगी तस्वीर पर पड़ी। चित्र में अमरीका का एक झरना दिखाया गया था और चित्रकार का नाम था टॉमस कोल (1801-1848)। उसने पहले कभी यह नाम सुना तक न था। वयोवृद्ध चित्रकार गौर से उस चित्र को देखने लगा। उसके मुख से निकल पड़ा : "जो कुछ मैं जीवन-भर कोशिश करने पर भी नहीं कर पाया, उसे इस युवक ने कर दिखाया है!"

कोल का जन्म इंगलैंड में हुआ था और वह अठारह वर्ष पूरे होने के बाद अमरीका पहुँचा। शायद यही कारण था कि जिन अटूट जंगलों और शोर मचाती नदियों का कोई भी प्रभाव मॉर्स और वाण्डरलीन पर न पड़ा था, उन्हीं से कोल अत्यधिक प्रभावित हुआ। इन आश्चर्यजनक दृश्यों को अंकित करने की शैली उसने आविष्कृत की और, अपने पूर्ववर्त्तियों की आदतों के विपरीत, अतीत के महान् चित्रकारों की कला के बारे में ज़रा-ज़रा-सी जानकारी नहीं चाही। बहुत समय से अमरीका की जो सीधी-सादी स्वदेशी परम्परा पनप रही थी, उसी को कोल ने सहर्ष अपना लिया।

सबसे अधिक प्रसिद्ध चित्रकारों ने अपनी अधिकांश शक्ति व्यक्तिचित्रों और ऐतिहासिक दृश्यों के अंकन में लगा दी थी, लेकिन फिर भी वे कभी-कभी दृश्यचित्र भी बनाते रहे। औपनिवेशिक काल के आरम्भ में व्यक्तिचित्रकार अभिजातवर्गीय चमक-दमक की तलाश में रहते थे और अलंकरण-चित्रकार विदेशी दीखनेवाले मैदानों में अजीबोगरीब किले खड़े कर देते थे; उद्देश्य था ग्राहकों को, जो चित्रकारों के समान ही अज्ञानी थे, खुश करना। लेकिन ज्यों-ज्यों समय बीतता गया, अमरीकियों की इच्छा बलवती होती गई कि चित्रों में उन्हें अपना ही देश दीखना चाहिए। भलीभाँति प्रशिक्षित चित्रकार तो अमरीकी दृश्यों को चित्रण के अयोग्य समझते थे, इसलिए सीधे-सादे कारीगरों को यह माँग पूरी करनी पड़ती थी और वे अपने चित्रों को कलाकृतियाँ नहीं विभिन्न स्थानों का रिकार्ड-मात्र समझते थे। वायुमंडल के कारण दूर की वस्तुएँ अस्पष्ट दीखने लगती हैं, लेकिन कारीगरों को इससे मतलब न था; वे तो दूर-से-दूर की चीज़ को भी बिलकुल स्पष्ट दिखा देते थे ताकि ग्राहक चाहे तो उस चीज़ को भी ठीक-ठीक पहचान ले। विवरण की अधिकता के कारण प्रकृति की समग्रता नष्ट हो जाती थी।

यूरोप में, दृश्यचित्रण में नवजीवन का संचार हो रहा था। अठारहवीं शताब्दी में आदमी के कारनामों को अंकित किया और प्रकृति के चित्रण को लघुतर कार्य समझा जाता था। चित्रकार यदि कभी दृश्यचित्र बनाता भी तो वृक्षों, आकाश और इमारतों को संपुंजित करके दृश्य को इतना 'आदर्श' बना देता मानो वह आदमी का बनाया हुआ बगीचा हो। फिर भी, उभरनेवाली स्वच्छन्दतावादी पीढ़ी का विश्वास था कि यदि प्रकृति को ध्यानपूर्वक देखा जाय तो उसमें ईश्वर दीखता है। कवि फूलों की प्रशंसा में गीत लिखने लगे थे। चित्रकला के क्षेत्र में नई दृष्टि का वाहक था जॉन कॉन्स्टेबिल[1]। 1803 के आसपास उसने इंगलैंड के मैदानों

---

1. **जॉन कॉन्स्टेबिल** (1776-1837): इंगलैंड का प्रसिद्ध दृश्यचित्रकार! उसके चित्र स्वाभाविक और ताज़े हैं, इनमें इंगलैंड की भूमि, प्रकृति और बदलते आकाश के प्रति चित्रकार की गहरी आस्था और सच्चा प्रेम स्पष्ट लक्षित है। प्रसिद्ध चित्र : वाटरलू पुल का उद्घाटन, अरुण्डेल मिल और किला, समाधि आदि।

और खेतों को ठीक उसी प्रकार अंकित करना शुरू किया जैसे वे प्यार-भरी आँखों से देखने पर दीखते हैं। उसने फ्रांस को भी प्रभावित किया। कोरोत[1] और बार्बीजां कला-सम्प्रदाय[2] के अनलंकृत दृश्यचित्रों की प्रेरणा कॉन्स्टेबिल की शैली ही थी।

चित्रकला-जगत् में कोल का उद्भव बार्बीजां कला-सम्प्रदाय की शैली के स्थायित्व ग्रहण करने के पहले हुआ था। कोल ने नई दृष्टि प्राप्त नहीं की वरन् उसने तो अमरीका की एक प्रान्तीय परम्परा में अपने ढंग से सुधार किया। उसे भी प्रकृति में ईश्वर के दर्शन हुए, किन्तु उसकी प्रकृति धूप में नहाये घास के मैदानों की धीमी आवाज़ में मुखर नहीं हुई। उसे तो प्रकृति के उत्तेजनापूर्ण क्षण—ऊँचे पर्वत, तूफान, प्रकाश और छाया के विलक्षण विपर्यय—भाते थे। अपने चित्र **कनेक्टीकट का ऑक्सबो** (Oxbow of the Connecticut), चित्रफलक 20, के लिए उसने प्रकृति की विलक्षणता के एक विराट् दृश्य को लिया और एक तूफान को पीठिका में रखकर सामने विकृत वृक्ष खड़े कर दिये। कुछ छोटी-छोटी मानव आकृतियाँ सदा की तरह जंगल में चल-फिर रही हैं और हमें मुश्किल से दीखती हैं। अनेक दृष्टियों से यह चित्र अनगढ़ है, किन्तु आल्स्टन के जानबूझकर बनाये गये **चाँदनी में नहाया हुआ दृश्य** से इसकी तुलना करने पर हमें फौरन मालूम हो जाता

---

1. **जां-बाप्तिस्त कैमील कोरोत** (1796-1875) : पेरिस का दृश्यचित्रकार। उसने कॉन्स्टेबिल की नई शैली से प्रभावित होकर अनेक दृश्यचित्रों का अंकन किया। उसके चित्र कुहरे और धुंधलके की कोमलता और सुकुमारता के लिए प्रसिद्ध हैं। प्रसिद्ध चित्र : ईसा का बपतिस्मा, बाइब्लिस आदि।

2. **बार्बीजां कला-सम्प्रदाय** : फ्रांस के एक गाँव बार्बीजां के नाम पर। कोरोत, रूसो, मिले, दॉबिनी, दियाज, दूप्रे, जैक, फ्रैंकायज, हार्पिनीज आदि चित्रकार इस सम्प्रदाय में शामिल थे। इन्होंने अपने दृश्य और ग्रामीण जीवन के चित्रों में 'विषय-वस्तु' की पारम्परिक धारणा को अमान्य ठहराया। चित्रकार रूसो के अनुसार 'दूसरों को प्रभावित करने के लिए स्वयं प्रभावित होना आवश्यक है और सिद्धान्तों द्वारा इसकी उपलब्धि असम्भव है, क्योंकि इसमें जिन्दगी की गंध हो ही नहीं सकती।' इस सम्प्रदाय की विचारधारा को क्रमशः मान्यता मिली और इसके प्रमुख सदस्यों को आज उस समय के महान् चित्रकारों में गिना जाता है। ये चित्रकार सीधे खेतों और जंगलों से अपनी प्रेरणा ग्रहण करते थे।

है कि अमरीका जैसे महाद्वीप की निर्बंध प्रकृति को इस चित्र में कितने अधिक सक्षम ढंग से दिखलाया गया है। अमरीकी जनता को ऐसे चित्र बेहद पसन्द आये और उसने कोल को हाथों पर उठा लिया।

कोल ने यूरोप जाकर अध्ययन करने का इरादा किया तो उसके अनेक मित्र चिन्तित हो उठे और विलियम कलेन ब्रायण्ट[1] ने निम्न सानेट लिखकर उसे आगाह किया :

तेरी आँखें तो देखेंगी दूरस्थ नभों की प्रभा प्रखर,
पर तेरा अन्तर यूरोप की धरती पर लेकर जाय, मित्र !
अपने अमरीका की धरती के जीवित-जाग्रत वही चित्र,
अंकित जो तूने किये आज तक अपने उज्ज्वल फलकों पर।
निर्जन झीलें—लम्बी घासों में फिरते भैंसे मतवाले—
ग्रीषम पुष्पों से लदे शिखर—निर्मल सोते कलकल गाते—
आकाश, जहाँ मरुगिद्ध सदा आवाज़ करते, मँडराते—
पतझर में झुलसे कुंज, पुनः मधुऋतु में मुस्काने वाले।
निचले मैदानों से लेकर ऊँची पर्वत-मालाओं तक,
हर जगह तुम्हारे स्वागत में, हर ओर भव्य दृश्यावलियाँ;
हाँ, भव्य किन्तु बेगानी भी—घर, कब्रें, खँडहर औ' गलियाँ—
मतलब यह, मानव के निशान होंगे सारी सीमाओं तक।
तुम उन्हें देखना इतना, आँखें धुँधलाएँ हो अश्रुयुक्त,
पर मित्र, कसम है, पहले का जीवन्त रहे वह बिम्ब मुक्त।[2]

अपने प्रान्तीय अमरीकी अग्रजों के दोष—बादामी रंग और स्पष्ट रेखांकन—

---

1. **विलियम कलेन ब्रायन्ट (1794-1878)** : अमरीकी कवि और पत्रकार। चित्रकार कोल का अभिन्न मित्र। अमरीका की प्रशंसा में एक लम्बी मुक्तछन्द की कविता का रचयिता। महान् यूनानी कवि होमर की कृतियों—इलियड (1870) और 'ओडीसी' (1872)—का सफल अनुवादक।

2. शुभा वर्मा द्वारा पद्यानुवाद।

कोल में भी थे। निश्चय ही उसने विकसित यूरोपीय चित्रकला के अध्ययन से बहुत कुछ सीखा होता। लेकिन उसने परम्परावादियों की बातों पर ध्यान दिया तो उसे लगा कि उसके प्राकृतिक दृश्यों के चित्र उच्च कला के योग्य नहीं हैं। यूरोप से वापस आने पर उसने दृश्यचित्रों पर ऊपर से महत्त्व थोपने की कोशिश की। परिणाम हुआ : विशाल रूपक-चित्र जो भावनात्मक अधिक थे सशक्त कम।

कोल के अनुयायियों—ऐशर बी० ड्यूरैंड (1796-1886), जॉन एफ० केन्सेट (1816-1872), जॉन डब्ल्यू० कैसीलियर (1811-1893) —को, जिन्होंने उसके साथ मिलकर 'हडसन रिवर शैली' की स्थापना की थी, उसकी बाद की शैली का आडम्बर कतई पसन्द नहीं आया। ड्यूरैण्ड तो प्रकृति के घनिष्ट सम्पर्क में आने का इतना इच्छुक था कि उसने पेंसिल के रेखाचित्रों के आधार पर स्टूडियो में दृश्यचित्र बनाना ही बन्द कर दिया; वह सदा दृश्यचित्र बाहर बनाता था। वह अनेक वर्षों तक इन्ग्रेवर रहा था, जिसका प्रभाव यह पड़ा था कि तीखे रेखांकन उसके चित्रों का सौन्दर्य कम कर देते थे; फिर भी उसके चित्रों में ईमानदारी, प्रांजलता और क्षमता है। उसे पेड़ों से बहुत प्रेम था और प्रत्येक चित्र में वह कम-से-कम एक पेड़ ज़रूर दिखाता था। उसके **सहचर** (Kindred Spirits), चित्रफलक 18, में कोल और ब्रायण्ट जंगल में एक ग़ार को देख रहे हैं; यह सुन्दर चित्र हमें याद दिलाता है कि अमरीका के चित्रकारों और कवियों में, जो अन्ततः अपने देश को पहचानने लगे थे, कितनी आत्मीयता थी।

फ्रेडरिक ई० चर्च (1826-1900) अगली पीढ़ी का चित्रकार था। उसने भी हडसन रिवर सम्प्रदाय के विचारों को ही अपनाया। उसने अपनी कला में ड्यूरैण्ड की अलंकृति-विहीनता और कोल की बहुलता का सामंजस्य स्थापित किया। प्रकृति के यथातथ्य चित्रण के उद्देश्य से उसने प्रकाश-विज्ञान, मौसम-विज्ञान, भूगर्भशास्त्र, और स्थलरूप का अध्ययन किया। उसने दक्षिणी अमरीका के जंगलों और वीरान ध्रुव-प्रदेश में भ्रमण किया। ये कार्य तत्कालीन वैज्ञानिक दृष्टिकोण के प्रमाण हैं, किन्तु वह वस्तुतः स्वच्छन्दतावादी था। उसने कोल के आडम्बरपूर्ण रूपकों का बहिष्कार तो किया लेकिन प्रकृति के भव्यतम पक्ष ही

उसे भी प्रिय थे। उसके **एंडीज का हृदय** (Heart of Andes), चित्रफलक 19, में एक ही कैन्वस पर 'विशाल पर्वतों, सुरम्यतम घाटियों, सघन हरीतिमा, भव्य वृक्षों, निर्मलतम पानी, इन्द्रधनुषी पक्षियों और पुष्पों तथा अधिकतम आकर्षक परिप्रेक्ष्यों' का सामंजस्य प्रस्तुत किया गया है। चित्र इतना बड़ा है कि उसकी छोटी प्रतिलिपि में उसका केवल एक अंश दिखाया जा सकता है। मूल चित्र पर आँख इस तरह विचरती है मानो हम किसी वास्तविक पर्वतीय प्रदेश में भ्रमण कर रहे हों—प्रत्येक मोड़ पर एक नया आकर्षक विवरण सामने आता है! चर्च को एक चातुर्य का प्रदर्शन अत्यन्त प्रिय था, जिसका सफल उपयोग उसने अनेक बार किया। यह चातुर्य था : धुँधला दीखता पानी, उसके ऊपर फैला सुनहरा कोहरा, और पानी से टकराती सूर्य की रोशनी।

अमरीका में जन्मे और प्रशिक्षित चर्च ने रमणीक प्राकृतिक दृश्यों की खोज में सारा संसार छान मारा किन्तु आश्चर्य कि अमरीका के ही राकी पर्वतों के दर्शन तक न किये। राकी पर्वतीय प्रदेश को अंकित करनेवाला प्रसिद्धतम चित्रकार अंग्रेज़-अमरीकी टॉमस मोरन (1837-1926) और जर्मन-अमरीकी अल्बर्ट बायरस्टाट (1830-1902) थे। बायरस्टाट ने प्रशिक्षण तो डसेलडॉर्फ़ और रोम में प्राप्त किया था किन्तु उसकी शैली चर्च की शैली के समान थी और चर्च ने अपनी शैली का विकास विशुद्ध अमरीकी स्रोतों के आधार पर किया था। बायरस्टाट को उच्चतर प्रशिक्षण मिला था, जिसके फलस्वरूप वह अधिक अच्छा शिल्पी बन गया था, लेकिन उसके सबसे अच्छे चित्रों में चर्च की निर्बन्ध शक्ति का अभाव है।

फिर भी, अत्यधिक विकसित यूरोपीय कला की तुलना में उपर्युक्त दोनों चित्रकारों की शैलियाँ अनगढ़-मात्र थीं। अमरीकी दृश्य-चित्रण को मुख्य धारा में लाने का काम चर्च के समकालीन जॉर्ज इनेस (1825-1894) ने किया। अपनी अनेक यूरोपीय यात्राओं में उसने सिद्ध कर दिया कि वह अत्यधिक बुद्धिमान विदेशी छात्र था। स्वदेश में उसने चित्रकला का अध्ययन स्वयं किया था और विदेशों में भी किसी का शिष्यत्व नहीं स्वीकार किया। उसने चित्रकारों से नहीं बल्कि चित्रों से सीखा। उसे कॉन्स्टेबिल और कोरोत की कृतियाँ विशेष प्रिय

लगीं, क्योंकि उनमें प्रकृति के दुर्लभ भव्यतम क्षणों का नहीं वरन् उसके सामान्य अल्हड़पन का अंकन है, मानो प्रकृति अपना रोज का काम निपटा रही हो। लेकिन इनेस ने इन महान् चित्रकारों से भी हार नहीं मानी : उसने उनकी उन्हीं विशेषताओं को अपनाया जो नई दुनिया के प्रति उसके दृष्टिकोण को प्रस्तुत करने में सहायक थीं।

चित्र बनाने के बारे में इनेस के अनेक सिद्धान्त थे, जो सदा बदलते रहते थे। बचपन में उसे मिरगी के दौरे पड़ा करते थे, फलतः स्नायविक असन्तुलन उसमें हमेशा बना रहा; उसकी चित्र बनाने की विधि को मनोवैज्ञानिकों की भाषा में 'युक्त साहचर्य' कहा जा सकता है। खाली कैनवस पर काम शुरू करना उसे बड़ा मुश्किल लगता था, लेकिन एक आकृति बनते ही उसका विचार-प्रवाह प्रारंभ हो जाता था। सृजन का उन्माद उस पर हावी हो जाता और वह आकृतियों और रंगों का, प्रकाश और छाया का, सामंजस्य करता चला जाता! बाल उसके चेहरे पर झूलने लगते और उसकी कमीज़ का निचला भाग रंग पोंछने के काम आने लगता। एक बार शुरू करके रुकना उसके लिए असम्भव था : बर्फानी दृश्य वासन्ती घास के मैदान में बदल जाता; गायें बदलकर मकान बन जातीं और मकान जंगलों में बदल जाते; प्रत्येक नई आकृति से उसे नया दृश्य दीखने लगता और इसी प्रकार दिन-रात बीतते जाते। साथी चित्रकारों ने अपने स्टूडियो में उसका प्रवेश निषिद्ध कर दिया, क्योंकि किसी भी चित्र को देखकर उसका विचार-प्रवाह जारी हो जाता था। चित्रकारों के पास अपने चित्र को पुनर्चित्रित होने से बचाने का सिर्फ एक उपाय रह गया था—अपने ब्रशों को छिपा देना।

इनेस के **डेलावेयर झील** (Delaware Water Gap), चित्रफलक 21, और कोल के **कनेक्टीकट का ऑक्सबो**, चित्रफलक 20, की तुलना करके हम जान सकते हैं कि इनेस ने अमरीकी कला को कितना समृद्ध किया था। कोल के बादामी रंगों को छोड़कर उसने प्रकृति के अधिक चमकीले रंगों का सुन्दर उपयोग किया : मानो पर्दा उठा लिया गया तो सूर्य की रोशनी का प्रवेश हुआ। कोल ने वायुमण्डल को मुख्यतः तीक्ष्ण वैषम्यों में व्यक्त किया था—जैसे रोशनी में तूफ़ान दिखाकर—लेकिन इनेस ने उसे सर्वव्यापी तत्त्व के रूप में चित्रित किया जिसमें

आकाश की दीप्ति हर जगह उपस्थित है। कोल की वस्तुओं की आकृतियों की टिपाई एकदम स्पष्ट है, लेकिन इनेस को वस्तुओं की आकृतियों से ज्यादा मतलब नहीं है--वह तो अध्ययन करना चाहता है कि प्रकाश की विभिन्न तीव्रताओं में आकृतियाँ कैसी दीखती हैं। उसके श्रेष्ठ यूरोपीय सहकर्मी भी अपने चित्रों में यही प्रयास करते थे। इसी प्रवृत्ति के कारण, अपने कार्यकाल की अन्तिम अवधि में उसने सीमित दृश्यक्षेत्र के अन्तरंग चित्र प्रस्तुत किये, जिनमें पृथ्वी की लगभग सम्पूर्ण ऊँचाई-नीचाई धुँधलके या कुहरे से ढक गई है।

प्रकृति के रहस्यात्मक आनन्द के चित्रण में इनेस की समता कोल के साथ कम और आल्स्टन के साथ अधिक है। फिर भी उसने आल्स्टन की तरह समकालीन यथार्थ का सम्पर्क छोड़ नहीं दिया; उसके चित्र स्टूडियो से बाहर खेतों और मैदानों द्वारा प्रेरित थे। और यही उसके समय की अग्रगामी प्रवृत्ति थी।

सम्पूर्ण पश्चिमी संसार में, विज्ञान के युग और जनसामान्य के लिए आदर्श की पारस्परिक धारणा की व्यर्थता अधिकाधिक स्पष्ट होती जा रही थी। कला के क्षेत्र में, धीरे-धीरे न चाहते हुए भी, रूढ़ (क्लासिक) और सर्वमान्य को त्यागकर आधुनिक और विशिष्ट को अपनाया जाने लगा। आकृति-चित्रकला के क्षेत्र में इस प्रवृत्ति का अगुआ था स्कॉटलैंडवासी डेविड विल्की,[1] जिसने उन्नीसवीं शताब्दी के पहले दशाब्द में अंग्रेज़ उपन्यासकारों के अनुकरण में, मामूली आदतोंवाले सीधे-सादे आदमियों का चित्रण किया। दो अंग्रेज़ चित्रकारों ने, जिनका आरम्भिक समय अमरीका में बीता था, भी इसी प्रवृत्ति को अपनाया। ये दोनों चित्रकार थे रॉबर्ट आर० लेस्ली (1794-1859) और गिल्बर्ट स्टुअर्ट न्यूटन (1794-1835)। लेस्ली का बचपन फिलाडेल्फिया में बीता था और न्यूटन ने बोस्टन में अपने चाचा गिल्बर्ट स्टुअर्ट न्यूटन से काम सीखा था। फिर भी, वेस्ट-जैसे पूर्ववर्ती प्रवासियों की

---

1. डेविड विल्की (1785–1841) : स्काटलैंएडवासी चित्रकार। प्रारंभ में हालैएड की शैली पर और बाद में इतालवी शैली पर चित्रांकन। अन्तिम दिनों की शैली अधिक व्यापक और समृद्ध। प्रसिद्ध चित्र : गांव का राजनीतिज्ञ, प्रवचनरत जॉन नॉक्स, गिरजे का कारिन्दा आदि।

भाँति इन लोगों को यह नहीं महसूस होता था कि वे एक साथ अंग्रेज़ और अमरीकी दोनों हो सकते हैं। उन्होंने यथासम्भव स्वयं को अमरीकी प्रभावों से अलग कर लिया। इतना सच है कि लेस्ली कुछ समय तक वेस्ट प्वाइंट में चित्रकला का अध्यापक रहा था, लेकिन जिस देश में उसका बचपन बीता था वहीं पर वह इतना दुःखी रहा कि जल्दी ही इंगलैंड वापस चला गया।

सभी विश्वव्यापी क्रांतियों की भाँति, आकृति-चित्रकला में क्रांति भी विभिन्न देशों में विभिन्न गतियों से हुई। उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ में, राजकीय चित्रों में नेपोलियन के पेरिस को सीज़र के रोम की तरह प्रस्तुत किया जाता था; और अमरीकी चित्रकार (पहले ही कहा जा चुका है) अपने को इतना सुसंस्कृत समझने लगे थे कि अमरीकी जीवन का चित्रण ही न करते थे। अमरीका के समाज में भी चित्रात्मकता है, इसे सबसे पहले एक जर्मन चित्रकार जॉन लेविस क्रिमेल (1787-1821) ने पहचाना। 1810 में अमरीका पहुँचने के फौरन बाद उसने फिलाडेल्फिया के रीति-रिवाजों और सड़कों के चित्र बनाये। उसके चित्र लोकप्रिय होने लगे थे कि चौबीस वर्ष की अल्पायु में वह एक तालाब में तैरते हुए डूब गया। उसके काम को किसी महत्त्वपूर्ण चित्रकार ने आगे नहीं बढ़ाया। अमरीकी जीवन पर लेखकों का एकाधिकार हो गया, लेकिन उन्हें भी अतीत का ही चित्रण अधिक पसन्द था : कूपर[1] ने विलुप्त आदिवासियों तथा इरविंग[2] ने न्यूयार्क के आरम्भिक दिनों के बारे में लिखा। इन लेखकों ने नई पीढ़ी के चित्रकारों को प्रेरित किया। कारण, अन्य देशों की भाँति अमरीका में भी चित्रकार यथार्थ-चित्रण न करके पुस्तकों में वर्णित घटनाओं को चित्रित करना श्रेयस्कर समझते थे।

---

1. **जेम्स फेनीमोर कूपर** (1789–1851) : लोकप्रिय अमरीकी उपन्यासकार। अमरीकी नौसेना में तीन साल तक नौकरी। बाद में साहित्याराधना। 30 से अधिक उपन्यासों का रचयिता। प्रसिद्धतम पुस्तक 'द लास्ट ऑफ द मोहिकन्स'।

2. **वाशिंगटन इरविंग** (1783–1859) : अमरीकी उपन्यासकार और व्यंग्यकार। मध्य-पश्चिमी अमरीका के जीवन का सफल चित्रण। 'रिप वन विंकिल' विख्यात कहानी। प्रमुख कृतियाँ : टेल्स ऑफ़ ए ट्रैवेलर, ब्रेसब्रिज हॉल और द ह्यूमरिस्ट्स, लाइफ ऑफ जॉर्ज वाशिंगटन आदि।

अग्रज दृश्य-चित्रकार कोल के लगभग साथ-साथ जॉन क्विडॉर (1801-1881) ने चित्रकला के संसार में प्रवेश किया। इसे इरविंग ने प्रेरित किया था। कुछ वर्षों तक उसने नेशनल अकादेमी में चित्र-प्रदर्शनियाँ कीं और उसे अंशतः सफलता भी मिली। फिर उन्नीसवीं शताब्दी के चौथे दशक में वह अपने पूरे निखार पर पहुँचा, तो उसके जीविकार्जन का केवल एक साधन रह गया जो उसकी प्रसिद्धि का आधार भी था—स्वयंसेवी आग बुझानेवाली कम्पनियों के इंजनों के लिए चित्र बनाना। क्विडॉर अमरीका के सर्वाधिक जीवन्त चित्रकारों में से एक है, लेकिन वह इतना अधिक मौलिक था कि कला-समीक्षकों को तनिक भी प्रसन्न न कर सका। कला-समीक्षकों ने तो अच्छी-भली यूरोपीय कला की प्रशंसा करना सीखा था और क्विडॉर की कला उससे एकदम भिन्न थी।

क्विडॉर की दुनिया में प्रत्येक आकृति अतिग्रस्त है और अत्यधिक गतिशील है। पुरुष, स्त्री, वृक्ष, मकान यहाँ तक कि न मालूम कब से स्थिर पोत भी, आन्दोलित होकर विविध आकार ग्रहण करते हैं और लगता है कि स्वयं को बाँधनेवाले रूढ़ चौखटे को तोड़-फोड़ डालेंगे। उसके अपरिमार्जित ओज और हासजनक अतिरंजन से हमें लगता है कि वह इरविंग की कथाओं का चित्रकार-मात्र नहीं वरन् मार्क ट्वेन[1] का अग्रदूत भी था और उसके उसके चित्रों की सभी वस्तुएँ जिस संगीत की धुन पर नाचती प्रतीत होती हैं, वह तो बीसवीं शताब्दी में ही—अमरीका में 'जैम सेशन' के आविष्कार के बाद—सुना गया।

क्विडॉर के चित्र **वोल्फर्ट की वसीयत** (Wolfert's Will), चित्रफलक 22, में इरविंग की कथा का एक दृश्य चित्रित है। दृश्य इस प्रकार है: एक कंजूस बूढ़ा मृत्युशय्या पर पड़ा अत्यन्त दीनतापूर्वक अपनी वसीयत लिखवा रहा है कि उसका वकील उसे टोककर कहता है कि जिस खेत को उसने अभी-अभी किसी के नाम लिखवाया है उसका मूल्य बहुत बढ़नेवाला है। चित्र में वह क्षण प्रदर्शित है जब

---

1. **मार्क ट्वेन (सैम्युएल क्लीमेंस)** (1835–1890) : विख्यात अमरीकी लेखक। कभी मुद्रक, कभी नाविक, कभी पत्रकार। हास्य-व्यंग्य उसकी विशेषता। हकिलबरी फिन', 'टॉम सॉयर' जैसी श्रेष्ठ कृतियों में हास्य-व्यंग्य के साथ-साथ अपूर्व मार्मिकता।

'मृतप्राय वोल्फर्ट मानो अस्तित्व की देहरी से वापस आ गया; उसकी आँखें चमक उठीं, वह उठंग हो गया, अपनी लाल टोपी को उसने पीछे खिसकाया और वकील को घूरकर देखने लगा।' वोल्फर्ट ने तय कर लिया कि वह मरेगा ही नहीं !

प्रभाव उत्पन्न करने के लिए क्विडॉर ने रंगों से अधिक रेखाओं को अपनाया है। उसके रेखांकन का भावपूर्ण अतिरंजन उसके महान् फ्रांसीसी समकालीन व्यंग्य-चित्रकार दॉमॉयर[1] की शैली के समान है, लेकिन यह निश्चित है कि उसने दॉमॉयर का नाम तक न सुना था। दोनों में इतना अन्तर अवश्य है कि दॉमॉयर की अपेक्षा क्विडॉर कम मर्मविद् और कम संयत है। दॉमॉयर की कला का सहज विकास पेरिस की सड़कों पर हुआ था तो क्विडॉर की कला का न्यूयार्क की सड़कों पर।

क्विडॉर के अवतरण के बाद कुछ ही वर्षों के भीतर अमरीकी दृश्यों के एक और चित्रकार विलियम सिडनी माउंट (1807-1868) का पदार्पण हुआ। वह क्विडॉर से अधिक यथार्थवादी था। उसे अतिरंजन की अपेक्षा स्वाभाविकता, अट्टहास की अपेक्षा हल्की मुस्कान अधिक प्रिय थे। वह साहित्यिक कृतियों पर निर्भर न था, बल्कि लांग आइलैंड के जीवन को स्वयं अपने देहाती पड़ोसियों के खेतों में देखता और चित्रित करता था। फिर भी देहाती जीवन की घटनाओं के प्रति उसका दृष्टिकोण किसी फैशनपरस्त व्यक्तिचित्रकार-जैसा था; उसके व्यक्तिचित्र परिचित होते हुए भी अलग-थलग-से हैं। भिखारियों को चिथड़े पहनाये गये हैं लेकिन चिथड़े साफ, अच्छे रंगवाले और खूबसूरत दीखते हैं। खलिहानों में, जहाँ मजदूर अत्यन्त भव्य इंगित करते हुए नाच रहे हैं, पुआल के ढेर बराबर-बराबर जगह छोड़कर रखे गये हैं ताकि प्रभाव में वृद्धि हो। **एक घोड़े का मोलभाव** (Bargaining for a

---

1. **ऑनरे दॉमॉयर** (1808-1879) : फ्रांसीसी व्यंग्यचित्रकार और चित्रकार। सम्राट् लुई फ़िलिप के शासन काल में फ़िलिपां द्वारा संस्थापित 'द कैरिकेचर' नामक पत्र में बुर्जुआ समाज तथा क़ानून और सरकार के भ्रष्टाचार पर व्यंगचित्र। सम्राट् को 'पेटू' चित्रित करने के अपराध में 1832 में जेलयात्रा। फिर फ़िलिपां द्वारा ही संस्थापित 'चारिवारि' में व्यंग-चित्र। 'प्रकृतिवाद' के अगुओं में से एक, किन्तु प्रारंभ में असफल। 1878 में, जब वह अन्धा हो चुका था श्री डयूरेंड द्वारा उसके चित्रों की प्रदर्शिनी का आयोजन हुआ, तब मान्यता मिली। दॉमॉयर 'व्यंगचित्रों का माइकेलॉं जेलो' नाम से प्रसिद्ध है।

Horse), चित्रफलक 23, की आकृतियों में ताज़गी और चमक है; रंग चमकीले और सुहाने हैं; पीठिका का दृश्य खुला हुआ और प्रकाशयुक्त है और अनेक विवरणों के बावजूद खलिहान का बाड़ा काफ़ी साफ है। फिर भी इस भव्य तस्वीर में भावनात्मक प्रभाव नहीं है। माउंट द्वारा चित्रित किसानों को कभी मनोवैज्ञानिक अथवा आर्थिक परेशानी का सामना नहीं करना पड़ा। माउंट ने देहाती जीवन की गहराई में प्रवेश नहीं किया; उसे छिछली दृष्टि से दीखनेवाला चिकना-चुपड़ा प्रतिबिम्ब ही ज़्यादा पसन्द था।

माउंट के मामूली चित्रों को सराहा भी गया और ख़रीदा भी। उस समय भी, प्रत्येक देश में, नागर जीवन की चिन्ताओं से व्याकुल नगर-निवासी अपनी कल्पना में ग्रामीण जीवन को एक आनन्दमय आर्केडिया[1] मानकर सुखी होते थे और ऐसे ही देहाती जीवन के चित्रण का चलन था। उदाहरणत:, फ्रांस में आदर्शवाद के कारण आवश्यक था कि किसानों का चित्रण करते हुए चित्रकार सभी चीज़ों को अधिक सुन्दर बना दें। मिलेत[2] ग्रामीणों का यथार्थ चित्रण करनेवाला पहला महत्त्वपूर्ण चित्रकार था। उम्र में वह माउंट से कम था और उसके चित्रों (जैसे, **अवतार-पूजा**) का प्रदर्शन पेरिस में हुआ तो उन्हें निम्न श्रेणी का और भद्दा समझा गया, क्योंकि उनमें मज़दूरों की कमरें झुकी हुई थीं और हाथ कठोर थे। यथार्थवाद का चलन अभी तक न हुआ था।

स्वच्छन्दतावादी चित्रकार देलाक्रॉय को, जिसने अधिकृत कला के विरुद्ध विद्रोह का नेतृत्व किया, प्राचीनता-प्रेमी चित्रकारों के समान ही फ्रांस के दैनन्दिन जीवन से कोई मतलब न था। उसे रोमांचक जगहें पसन्द थीं और वह मोरक्को के हरम और बाज़ार चित्रित करता था। अमरीका महाद्वीप के सुदूर पश्चिम में

---

1. **आर्केडिया :** सोलहवीं शताब्दी के अंग्रेज लेखक सर फिलिप सिडनी (1554-1586) कृत कथाकृति। इसमें म्यूसीडोरस और पाइरोक्लीज नामक दो राजकुमारों के पामेला और फिलोक्ली नामक राजकुमारियों के प्रति प्रेम की कथा वर्णित है।

2. **जां फ्रेंकॉय मिलेत** (1814-1875) : फ्रांसीसी चित्रकार। ग्रामीण दृश्यों का यथार्थवादी चित्रकार। उसकी सर्वोत्कृष्ट कृति सुविख्यात **अवतार-पूजा** (The Angelus) है।

भी असंस्कृति और विलक्षणता की अधिकता थी; वहाँ आदिवासी भैंसों का शिकार करते और नाच-नाचकर बादलों से पानी बरसाने को कहते थे। किन्तु अमरीका के सुसंस्कृत चित्रकारों ने इस ओर तनिक भी ध्यान नहीं दिया; फलतः एक सीधा-सादा चित्रकार अवसर पाकर आदिवासी-जीवन का सर्वाधिक प्रभावशाली चितेरा बन गया।

1830 में, एक पेन्सिलवानिया-निवासी, जॉर्ज कैटलिन (1796-1872) ने अमरीका के आदिवासियों का विशद और वैज्ञानिक दृष्टि से सही चित्रण करने का संकल्प किया; बिलकुल यही संकल्प आदुबां ने अमरीकी पक्षियों के संदर्भ में किया था। लेकिन कैटलिन में आदुबां जैसी उच्च-स्तरीय गंभीरता न थी। भीतर से वह प्रदर्शनकार-मात्र था। उसने विलक्षणताओं की प्रदर्शनी सजा दी। उसके काम करने का वेग अविश्वसनीय था। पाँच बार कुछ महीनों तक वह अमरीका के पश्चिमी भाग में रहा और इतने कम समय में उसने लगभग पाँच सौ दृश्य-चित्र, आदिवासी सरदारों के व्यक्ति-चित्र और उनके धर्म-संस्कारों के दृश्य रँग डाले। अमरीका में इन चित्रों की एक संक्षिप्त प्रदर्शनी करने के बाद वह लन्दन चला गया। वहाँ उसने जीते-जागते आदिवासी भी शामिल किये और एक प्रारम्भिक 'वाइल्ड वेस्ट' प्रदर्शन किया। कुछ समय बाद दर्शकों की रुचि घटी, तो वह एक-से-एक बढ़कर कौतुकपूर्ण तमाशे दिखाने और अविश्वसनीय कहानियाँ गढ़ने लगा। यह बात इस हद तक बढ़ी कि उसकी साख उठ गई और उसका दीवाला निकल गया।

आदिवासियों के जीवन का जितना विशद यथातथ्य चित्रण रोमांचकारी ढंग से कैटलिन ने किया था, उतना जीवन किसी चित्रकार ने देखा तक न था। स्वयं उसकी बनाई प्रतिलिपियों तथा मुद्रित अनुकृतियों द्वारा उसके चित्रों का प्रसार भी खूब हुआ था। यही कारण है कि अमरीकियों की कल्पना-शक्ति पर कैटलिन का अमिट प्रभाव पड़ा। उसके बनाये हुए और कूपर द्वारा वर्णित अमरीका की प्रसिद्ध लोककथाओं के पात्र आदिवासी मिलकर एक हो गए। हिक्स और आदुबां के समान कैटलिन ने भी अपनी शैली का अविष्कार स्वयं किया था, किन्तु उसमें इतनी संवेदनीयता न थी कि एक सीधी-सादी शैली को अनगढ़ न रहने देता। उसका चित्र **मृतप्राय मरीज को स्वस्थ करने के प्रयास में संल न विलक्षण वस्त्र-**

धारी ब्लैकफुट[1] डाक्टर (Blackfoot Doctor in His Mystery Dress Endeavouring to Cure his Dying Patient), चित्रफलक 24, ओजपूर्ण और विचित्र क्रियाकलाप से भरपूर है; लेकिन चित्र की अन्तर्हित अनगढ़ता के कारण सहजता के सौन्दर्य को आँच भी आ गई है।

अधिवासियों के पश्चिम में बसने से पहले किसी सचमुच योग्य चित्रकार ने आदिवासी-जीवन के लिए पश्चिम की यात्रा नहीं की थी। मिसीसीपी नदी की घाटी के अधिवासियों ने एक अपने चित्रकार, जॉर्ज कैलेब बिंघम (1811-1879), को जन्म दिया। वह पश्चिमी अमरीका का पहला महत्त्वपूर्ण चित्रकार था। जंगलों को साफ करके कुछ लड़की के मकान खड़े कर दिये गए थे—यही उस समय का मिसूरी था और यहीं के एक निर्धन फार्म में बिंघम का बचपन बीता। वह एक बढ़ई के यहाँ काम सीखने गया, लेकिन अपने-आप व्यक्ति-चित्रण सीख गया। उसने क्रमशः अपने कौशल का विकास किया, और एक समय आया कि फिला-डेल्फिया और वाशिंगटन में रहकर थोड़ी सफलता प्राप्त की। लेकिन तैंतीस साल की उम्र में फैशनपरस्त पूर्वीय नगरों में प्रसिद्धि की तलाश को त्यागकर वह अपने देहात वापस चला गया और बलिष्ठ आदिवासियों के जीवन का चित्रण करने लगा। प्राचीन कलाकेन्द्रों में, जहाँ पहले उसे कभी सफलता न मिली थी वह अब देखते-देखते प्रसिद्ध हो गया।

सेंट लुई की इमारतों में पूर्वीय कला-सम्प्रदायों के स्नातक 'कलापूर्ण सजावट' किया करते थे, किन्तु बिंघम की कला में इनका अभाव था। उसे राष्ट्र-निर्माण में सहायक पौरुषपूर्ण क्रिया-कलाप अधिक प्रिय थे। वह मिसूरी नदी के तटों पर विचरण करता और मछली मारते, शराब पीते, नाचते या माल-असबाब पर चित्त लेटे मल्लाहों के चित्र बनाता। उसका ब्रश दूर जंगलों से लौटनेवाले समूर-व्यापारियों के चित्र बनाता। स्वयं एक राजनीतिज्ञ होने के नाते उसने चुनाव के दृश्य चित्रित किये, जिनमें शराब और तकरीरों के दौर चल रहे हैं तथा छोटे बच्चे और कुत्ते अपनी पूरी ताक़त से हंगामे को बढ़ा रहे हैं। उसके मांस के लिए निशानेबाजी,

---

1. उत्तरी अमरीका के आदिवासियों का एक कबीला।

(Shooting for the Beaf), चित्रफलक 25, में सीमाप्रान्त के एक प्रिय मनोरंजन का चित्रण है : जब बछड़ा जिबह किया जाता है तो सबसे अच्छे निशानेबाज को गोश्त का सबसे अच्छा हिस्सा मिलता है ।

बिंघम को परिश्रम के दृश्यों से मनोरंजन के दृश्यों का चित्रण अधिक पसन्द था। उसने नदी के साथ-साथ बहती नौकाओं पर बैठे ताश खेलते हुए मल्लाहों का अंकन तो किया, लेकिन नदी की धारा के विपरीत नावों को लग्गी से ठेलते मल्लाहों का कभी नहीं। फिर भी, उसके चित्रों में वह शिष्टता नहीं है जिसके कारण माउंट के चित्र कमज़ोर हो गए थे। उसके पात्र तम्बाकू चबाते,परेशान होते हैं और शराब पीने पर उनका सिर बुरी तरह दर्द करता है। इस स्पष्ट चित्रण का अर्थ यह नहीं कि बिंघम को कलात्मक प्रभाव उत्पन्न करने की चिन्ता माउंट से कम थी; बात बिलकुल उल्टी है। वह अपने पात्रों के अलग-अलग चित्र बनाता था और फिर उन्हें सक्षम संपुंजनों में शामिल कर देता था; इन संपुंजनों से मालूम होता है कि उसने किसी-न-किसी प्रकार—शायद मुद्रित अनुकृतियों द्वारा—अतीत के महान् कलाकारों का अध्ययन किया था। जब तक वह अपनी धरती पर रहा, उसके चित्रों में कृत्रिमता नहीं आई। वह बड़ा सशक्त चित्रकार रहा।

अधेड़ अवस्था में, बिंघम भी आखिर परम्परा का गुलाम बन गया; उसने यूरोप के पिछड़े हुए कला केन्द्र डसेलडॉर्फ की यात्रा की। डसेलडॉर्फ में, उन्हीं दिनों कुछ समय पहले इमैन्युएल ल्यूत्जे (1816-1868) ने पेशेवर जर्मन मॉडेलों को 'पोज' कराकर अपना बनावटी **डेलावेयर को पार करते हुए वाशिंगटन** (Washington Crossing the Delware) गढ़ डाला था। शीघ्र ही बिंघम भी इसी शैली में काम करने लगा। उसके चित्रों में अब जीवन की अपेक्षाकृत कम भव्य किंतु अधिक गम्भीर स्थितियों के स्थान पर 'मेलोड्रैमाटिक' नाटकों के पात्रों की अधिक भव्य किन्तु कम गम्भीर अभिधायक भंगिमाएँ आ गईं। यह देखकर पीड़ा होती है कि ओजस्विता और संवेगात्मक प्रभविष्णुता किस तरह उसकी कला में से निकल गई। उसे शायद यह भी महसूस हुआ कि उसने अपनी प्रेरणा खो दी है, क्योंकि मिसूरी वापस पहुँचकर वह कला से अधिक रुचि राजनीति में लेने लगा।

अमरीकी चित्रकारों ने अमरीका का पुनरन्वेषण किया तो उनके चित्र बिकने

लगे। लोग पहले सिर्फ व्यक्ति-चित्र खरीदते थे; अब वे महसूस करने लगे कि उन्हें अपने सुपरिचित और प्रिय अमरीकी जीवन के सामान्य दृश्यों के चित्र भी रखने चाहिए। लोगों ने मॉर्स और वाण्डरलीन के 'क्लासिकल' संपुंजनों को तिरस्कृत किया था, लेकिन अब वे कोल के 'कैट्स्किल' दृश्यचित्रों और माउंट के लांग आईलैंड के खलिहानों को खूब पसन्द करने लगे। पहले तो लोग अपने परिचित स्थानीय दृश्य-चित्रों को ही लेते थे, लेकिन जल्दी ही यह सीमा भी पार हो गई। चर्च के दक्षिणी अमरीकी और भूमध्यसागरीय तथा बायरस्टाट के रॉकी पर्वतीय दृश्य-चित्रों के मूल्य समान रूप से ऊँचे हो गए। कोल के नैतिक रूपकों की मुद्रित प्रतिलिपियाँ शायद उस काल की सबसे अधिक बिकनेवाली कृतियाँ थीं; वेश्याओं के मुहल्लों तक में दीवारों को इन्हीं से सजाया जाता था।

अमरीकी कलाकृतियों को खरीदने का जितना उत्साह अमरीकियों में उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य में था, उतना अमरीका के इतिहास में कभी नहीं रहा। राष्ट्रीय समृद्धि बढ़ी तो अनेक नागरिक निजी संग्रह बनाने लगे, लेकिन अभी भी इतनी अधिक सम्पत्ति न थी कि वे विदेशों के (जीवित या मृत) महान् कलाकारों की कृतियाँ यूरोपीयों से अधिक मूल्य देकर खरीद लेते। मध्य वर्ग को चित्र खरीदने की प्रेरणा 'आर्ट यूनियन' से मिली। यूनियन समकालीन अमरीकी चित्रों को 'लाटरी' से बेचती थी; हर ग्राहक को एक मुद्रित चित्र अवश्य मिलता था और खुशकिस्मत आदमियों को (सुप्रसिद्ध कला-समीक्षकों की राय में) उत्कृष्ट चित्र मिल जाते थे। यह संस्था बहुत लोकप्रिय हुई। फिर कुछ पथभ्रष्ट सुधारकों ने शोर मचाना शुरू किया कि यह तो खुलेआम जुआ है, और संस्था को काम बन्द करना पड़ा। लेकिन इससे पहले, देश के कोने-कोने में सबसे अच्छे चित्रकारों की कृतियों को पहुँचाने का सराहनीय कार्य इसने अवश्य कर दिखाया।

1860 तक अमरीकी चित्रकला में पर्याप्त ओजस्विता आ गई थी। ओजस्विता शिष्टता पर हावी होती जा रही थी और अनेक चित्रकार आत्माभिव्यक्ति का साहस महसूस करने लगे थे। किन्तु गम्भीर समस्याएँ अभी बाकी थीं। चित्रकारों में साधनों की निपुणता न थी (इनेस अवश्य एक विरल अपवाद था): श्रेष्ठतर चित्रकार जो चीज़ हलके रंगों से दिखाते, उसे ये तेज़ रंगों से बनाते थे।

ग्रौर फिर सदा की तरह, सुरुचि का टेढ़ा प्रश्न भी था : क्या सुरुचि का जन्म (जैसा कभी-कभी लगता था) ग्राडम्बर से होता है, ग्रौर यदि ऐसा है तो ग्राडम्बर-हीन ग्रमरीकी चित्रकार सुरुचिपूर्ण कैसे हो सकेंगे ? विंघम की ग्रसफलता से एक बात स्पष्ट है : ग्रमरीकी चित्रकारों की ग्रास्था जिन ग्राधारभूत मूल्यों में थी, उनका बलिदान करके सतही यूरोपीय फैशनों को स्वीकार कर लेने का लोभ वे संवरण न कर पाते थे। दो संस्कृतियों का समन्वय स्थापित करके इनेस ने दिशा-निर्देश ग्रवश्य किया था, किन्तु फिर भी पुरानी ग्रौर नई दुनियाग्रों की सभ्यताग्रों के बीच पारस्परिक स्वस्थ विनिमय के सिद्धान्तों की स्थापना नहीं हो सकी थी।

पंचम अध्याय
उपलब्धि के शिखर

जेम्स मैक्नील व्हिस्लर (1834-1903) मैसाच्युसेट्स राज्य के लॉवेल नगर में जन्मा था। वर्षों बाद जब उसे यही बात याद दिलाई गई तो वह बोला : "मैं जब और जहाँ चाहूँगा, जन्म लूँगा और लॉवेल में पैदा होना मुझे क़तई पसन्द नहीं।"

सात वर्ष की उम्र में व्हिस्लर को रूस ले जाया गया; वहाँ उसके पिता एक रेलमार्ग बनवा रहे थे। रूस में कुछ सालों तक वह एक धनी-मानी अभिजात की तरह रहा, फिर स्वास्थ्य खराब होने के कारण उसे लन्दन भेज दिया गया। तब उसके पिता की मृत्यु हो गई। ज़ार ने उसकी माँ के सामने प्रस्ताव रखा कि उसे शाही चाकर की शिक्षा दी जाय। माँ ने इस प्रस्ताव को अस्वीकार कर दिया और माँ-बेटा दोनों मैसाच्युसेट्स की अपेक्षया किसानी ग़रीबी में लौट गये। जिस व्यक्ति का बचपन इस तरह ख़ानाबदोशी में बीता हो वह भला एक जगह स्थिर कैसे रहता! वह वेस्ट प्वाइंट से भाग गया और जल्दी ही इंजनों के एक कारख़ाने की नौकरी भी छोड़ दी। उसे ज़िन्दगी का कोई ढर्रा ही पसन्द न था। फिर उसने 'ला वियै द बोहीम' में पढ़ा कि पेरिस में कला के विद्यार्थी कैसा रूढ़िमुक्त स्वच्छन्द जीवन बिताते हैं। बस, वह फ्रांस चला गया और फिर कभी लौटकर अमरीका नहीं आया।

हम देख चुके हैं कि इंगलैण्ड और अमरीका तथा फ्रांस में भी, कुछ विचारों का विकास हो रहा था। उस समय प्रगत फ्रांसीसी कलाकार इन्हीं विचारों के

संश्लेषण में लगे थे। अनेक वर्षों के दौरान विकसित इस आन्दोलन का नाम बाद में 'प्रभाववाद' (Impressionism) पड़ा यद्यपि यह शब्द आन्दोलन के केवल एक ही पक्ष का गुण-बोध कराता है; प्रभाववाद का अर्थ है किसी चित्र में केवल उतना ही दिखलाना जितना आँख एक क्षण में देख सके (न कि वे सब वस्तुएँ जो मस्तिष्क जानता है कि वहाँ मौजूद हैं) और इस प्रकार एक विशिष्ट एवं यथार्थ-वादी प्रभाव की सृष्टि करना। दूसरी नई प्रवृत्ति प्रकाशविज्ञान पर आधारित थी। परम्परा के अनुसार, सर्वाधिक प्रकाशित क्षेत्र से परे किसी वस्तु के चारों ओर रंग लगाते हुए कलाकार प्रधान रंगों को कम करते हुए गहरी छायाएँ पैदा करते थे। लेकिन व्हिस्लर के समकालीन चित्रकारों ने महसूस किया कि वस्तुतः छायाएँ भी चारों ओर की सतहों से प्रतिबिम्बित वर्णों से पूर्ण होती हैं। इस चमक को अधिक अच्छी तरह अभिव्यक्त करने के उद्देश्य से चित्रकार रंगों को रंगपट्टिका पर न मिलाकर विशुद्ध रंग चित्र में इतने पास-पास लगाने लगे कि रंगों को मिलाने का काम दर्शक की आँख का हो गया। अक्सर वस्तुओं का भार और चित्र में उनकी स्थिति अस्पष्ट हो जाती थी, लेकिन कलाकार जाज्वल्यमान प्रकाश के श्रेष्ठ प्रभाव उत्पन्न करने की अपनी क्षमता पर सन्तुष्ट थे।

विशुद्ध दृष्टिगम्य चित्रण पर ज़ोर था, इसलिए दार्शनिक अथवा नैतिक विचारों की अभिव्यक्ति कठिन थी। लेकिन फ्रांस के प्रभावशाली बुर्जुआ समाज के लगभग प्रत्येक पक्ष से घृणा करनेवाली उदीयमान नई पीढ़ी को इसकी ज़रा भी परवाह न थी। चित्रकारों और लेखकों ने मिलकर 'कला के लिए कला' का सिद्धान्त प्रतिपादित किया : कलाकारों के पास धन नहीं मस्तिष्क होता है, इसलिए वे सामान्य दुनिया से कहीं ऊँचे वर्ग के हैं। उन्हें मान्य नहीं था कि अपनी कला या अपने आचरण द्वारा अपने साथियों को ऊपर उठाना उनका कर्त्तव्य था। उनका विश्वास था कि प्रतिभा (जीनियस) सामान्य मूल्यों और रूढ़ गुण-दोष की विरोधी है। कला न कथा कहने के लिए है, न उपदेश देने के लिए। चित्र का सबसे बड़ा गुण उसका सुन्दर होना है और चित्र के सौन्दर्य की कसौटी केवल चित्रकार हैं।

व्हिस्लर को, जो कभी किसी भी परिवेश में जम न सका था, यह सिद्धान्त

बेहद पसन्द आया। बुर्जुआ पक्षधरता की प्रसन्नतापूर्वक उपेक्षा करके वह अपनी 'मॉडेलों' को रखैल रखने लगा। एक बार सामान गिरवी रखने की एक दूकान से लौटकर उसने कहा : "मैंने अभी-अभी अपनी हाथ-मुँह धोने की मेज़ खाई है।" क्षणिक प्रभावों की अभिव्यक्ति करनेवाली कला पर ध्यान केन्द्रित करनेवाले पहले कलाकारों में से एक वह भी था, किन्तु प्रकाश और रंग के प्रति नये दृष्टिकोण के प्रति उसमें समान रुचि न थी।

वह लन्दन में स्थायी रूप से अपनी एक भूरे बालोंवाली मॉडेल के साथ रहने और विवरणहीन चित्र बनाने लगा। यह दिखलाने के लिए कि वह विषय को नितान्त महत्त्वहीन समझता है, उसने **भूरे और काले रंगों का विन्यास** (Arrangement in Gray and Black), चित्रफलक 27, जैसे शीर्षक दिये। इस चित्र के बारे में उसने लिखा था कि इस चित्र के व्यक्ति में जनता को कोई दिलचस्पी नहीं हो सकती; यह 'मेरी माँ का चित्र' था और इसमें दिलचस्पी केवल उसे भर थी। इस चित्र को लाखों व्यक्तियों ने अपनी माता के प्रति अपने प्रेम की अभिव्यक्ति समझा है—इससे लगता है कि वह मानवीयता द्वारा प्रेरित था किन्तु अपने सिद्धान्तों के कारण इस तथ्य को स्वीकार नहीं कर पाया।

प्रशान्त महासागर में ऐडमिरल पेरी की नाविक सफलताओं के कारण जापान का मार्ग व्यापारियों के लिए खुल गया और कला पर इसका गंभीर प्रभाव पड़ा। मुद्रित जापानी चित्र यूरोप पहुँचने लगे। इनसे व्हिस्लर को बहुत प्रोत्साहन मिला और उसकी विदग्ध शैली में और अधिक परिष्कार आया। बहुत कम साधनों का उपयोग करके उसने सुन्दर 'एचिंग' तैयार कीं; और टेम्स नदी पर रात्रि के दृश्य को एक काली पीठिका पर रंगों के थोड़े-से धब्बे रखकर अभिव्यक्त किया। अंग्रेज कला-समीक्षक तो चित्र में हर विवरण को पहचानना पसन्द करते थे, इसलिए उन्होंने व्हिस्लर का मज़ाक उड़ाया, तो व्हिस्लर ने घोषित कर दिया कि वे असंस्कृत लोग हैं और कला की परख उनके वश की बात नहीं। अन्त में, अंग्रेजों की सुरुचि के ध्वजाधारी जॉन रस्किन[1] ने इस उद्दण्ड युवक को हमेशा के लिए खामोश

---

1. **जॉन रस्किन** (1819-1900) : अंग्रेज लेखक और आलोचक। कला-समीक्षक के

करने का निश्चय किया। रस्किन ने लिखा कि व्हिस्लर का 'अशिक्षाजन्य दर्प वास्तव में छल अधिक है। लन्दनियों की धृष्टता मैंने पहले भी देखी और सुनी है, लेकिन कभी आशा नहीं की थी कि कोई छिछोरा जनता के चेहरे पर एक बाल्टी रंग उँड़ेलने का दाम दो सौ गिनी[1] माँग सकता है!' व्हिस्लर ने रस्किन पर मानहानि का दावा कर दिया। उसके इस कार्य पर सारा इंगलैंड दंग रह गया। गवाहों के कटघरे में उसने तीखे व्यंग्य और प्रत्युत्पन्नमति का प्रदर्शन किया। वह मुकदमा जीत गया और अदालत ने अपमानजनक हरजाना, एक दमड़ी, मंजूर किया।

व्हिस्लर कहा तो करता था कि वह अपने कलाहीन समकालीनों पर ज़रा भी ध्यान नहीं देता, लेकिन सचाई यह थी कि वह जब-तब उनसे उलझता रहता था। वह अलग-थलग दीखनेवाले कपड़े पहनकर सड़कों पर घूमता और अखबारों को अपमानजनक पत्र लिखता; इस दृष्टि से वह मानो एक बच्चा था जो प्रशंसा और प्रेम पाने की अपनी माँग के पूरा न होने पर स्वयं को अपमानित महसूस करता था। उसके फ्रांसीसी सहकर्मी देगास[2] ने उससे कहा था, "मेरे दोस्त, तुम्हारे आचरण से लगता है तुममें ज़रा भी प्रतिभा नहीं।" इसमें संदेह नहीं कि यदि व्हिस्लर ने वाद-विवाद में अपनी इतनी शक्ति नष्ट न की होती तो वह कहीं बड़ा चित्रकार होता। फिर भी, उसके आवेश और आक्रोश से कम-से-कम इतना तो स्पष्ट है कि उसने अपने गृहीत देश के साथ स्वयं को मिला देने का कितना प्रयास किया था।

ब्रिटिश कला के इतिहासों से स्पष्ट है कि व्हिस्लर अपनी जानकारी से अधिक सफल हुआ था। सभी इतिहासों में उसे उसके समकालीनों से अधिक स्थान दिया

रूप में शीघ्र प्रसिद्ध। विस्मृत आरम्भिक इतालवी चित्रकला के महत्त्व पर जोर देनेवाला पहला आधुनिक लेखक। जीवन के उत्तरार्द्ध में समाजवाद का समर्थक। प्रसिद्ध कृतियाँ: आधुनिक चित्रकार (4 खंड), वस्तुकला के सात प्रकाशस्तम्भ, वेनिस के पत्थर आदि।

1. लगभग 2640 रुपये।

2. **हिलेयर जर्मन एडगर देगास** (1834-1917): फ्रांसीसी प्रभाववादी चित्रकार अनेक बैले-दृश्यों को बड़ी सुन्दरतापूर्वक अंकित किया। प्रसिद्ध चित्र: रुकावट की दौड़, परिवार के व्यक्ति-चित्र, अपराधियों के व्यक्ति-चित्र, सॉवरी का बैले आदि।

गया है। यह कहना कठिन है कि यूरोप को व्हिस्लर ने अधिक प्रभावित किया था या बेंजामिन वेस्ट ने; लेकिन इतना निश्चित है कि व्हिस्लर में वेस्ट से कहीं अधिक सृजनात्मक प्रतिभा थी। उसकी 'एचिंगें' श्रेष्ठ हैं, तथा उसके चित्रों में इतना ज़बर्दस्त आकर्षण है कि उनका तनिक-सा हलकापन हमें खलता नहीं। व्हिस्लर के दृश्य-चित्र प्रकृति की गम्भीर व्याख्याएँ न होकर आकर्षक डिज़ायनें-मात्र हैं; और उसकी माता के व्यक्ति-चित्र के समान गहनानुभूत चित्रों को छोड़कर, उसके व्यक्ति-चित्र भी सारगर्भित न होकर अलंकारिक-मात्र हैं। उसके व्यक्ति अपने चौखटों से निकलकर तीन विभाओंवाली दुनिया में आ ही नहीं सके। उसने अपनी एक रखैल का चित्र बनाया, जिसमें वह अपना चेहरा आइने में देख रही है। इस व्यक्ति-चित्र का वर्णन करते हुए स्विनबर्न[1] ने व्हिस्लर के पात्रों की विचित्र एकान्तता को स्वर दिया है:

बर्फ़ गिरे, या हो आँधी-तूफान गगन-परिवेश में।
देखूं दर्पण डूब हमेशा मुग्ध सुनहरे केश में॥[2]

व्हिस्लर ने अपने अकेलेपन की आँखों से ही यूरोप को, जहाँ वह रहता था, देखा। फ्रांसीसी प्रभाववादी चित्रकार एक साथ आगे बढ़ रहे थे और प्रत्येक चित्रकार अपने सहकर्मी को शक्ति प्रदान करता था। इसके विपरीत, व्हिस्लर ऐसा कलाकार था जो खाली रंगमंच पर ही अभिनय कर सकता था, जहाँ रोशनी का दायरा सिर्फ उस पर पड़े।

जिन दिनों व्हिस्लर का बचपन विदेशों में बीत रहा था, उन्हीं दिनों जॉन ला फार्ज (1835-1910) न्यूयार्क सिटी की एक इमारत में बड़ा हो रहा था। फिर भी, आगे चलकर वह कहने लगा कि बौद्धिक दृष्टिकोण से उसका जन्म एक दूसरे देश और दूसरे युग—अठारहवीं शताब्दी के फ्रांस—में हुआ था। उसके

---

1. **आल्जर्नन चार्ल्स स्विनबर्न** (1839-1909) : अंग्रेज कवि। काव्यशास्त्र पर शेली के समान असाधारण अधिकार। प्रमुख कृतियाँ : द क्वीन मदर, रोज़ामंड (नाटक); एटलाण्टा इन कैलीड्रॉन, चेस्टलार्ड, पोएम्स एण्ड बैलड्स (कविता) आदि। अन्तिम कृति की खूब आलोचना हुई किन्तु इसकी दो कविताएँ—'डोलोरेस' और 'फॉस्टीन'—लोगों की जुबान पर चढ़ गईं।

2. शभा वर्मा द्वारा पद्यानुवाद।

पिता बहुत धनवान थे और फ्रांस से अमरीका जाकर वहीं बस गये थे। उन्होंने बालक ला फार्ज के पास आयातित चित्रों और फर्नीचर का ढेर लगा दिया और पुरानी यूरोपीय किताबों में उसकी रुचि पैदा की। कैथलिक स्कूलों में शिक्षा प्राप्त करने के बाद ला फार्ज अपने सम्बन्धियों के पास पेरिस चला गया। उन दिनों व्हिस्लर और उसके फ़ाक़ामस्त दोस्त सामान गिरवी रखनेवाली दूकानों के सहारे अपनी ज़िन्दगी गुज़ारा करते थे। इसके विपरीत, ला फार्ज एक धनी और शिष्ट समाज का अंग था और उसके सम्बन्ध कला के धनिक संरक्षकों के साथ थे। युवक ला फार्ज ने थोड़े समय तक शास्त्रीय चित्रकार जेरोम[1] के साथ अध्ययन किया, लेकिन इतना ज़रूर स्पष्ट कर दिया कि 'उसका इरादा चित्रकार बनने का नहीं है।' वह तो सिर्फ अपनी रुचि का परिष्कार चाहता था।

अमरीका वापस जाकर उसने क़ानून का अध्ययन किया और फिर कला के क्षेत्र में जा पहुँचा। उसने प्रकाश के साथ प्रयोग किये तथा कुछ चित्र बनाये। बाद में उसने दावा किया कि उसके अपने चित्र फ्रांसीसी प्रभाववादियों से कहीं पहले के हैं। लेकिन यह उसका वास्तविक कार्यक्षेत्र न था। उसकी प्रतिभा का पूर्ण प्रस्फुटन तो तब हुआ जब उसने भित्तिचित्रों और नक़्क़ाशीदार काँच की खिड़कियों से इमारतों को सजाना शुरू किया। वे दिन समृद्धि के थे और नये अमरीकी करोड़-पति यूरोपीय संस्कृति को भी अन्य वस्तुओं की भाँति खरीदना चाहते थे। अम-रीकी कलाकारों की कृतियों का, जिन्हें कभी खूब ख़रीदा जाता था, चलन समाप्त हो गया था। कला-विक्रेता अतीत के महान् यूरोपीय चित्रकारों की कृतियों को बेचने लगे थे, और वास्तुकार पुरानी दुनिया की इमारतों की नकल में लगे थे। गॉथिक[2], प्राचीन अथवा किसी अन्य पारम्परिक शैली में इमारतों का निर्माण होता था; वे आपस में परिवर्तित किये जा सकते थे और सभी सबसे बढ़िया नमूनों पर आधारित थे। ला फार्ज ग्राहक की इच्छानुसार भित्तिचित्र बनाता था।

---

1. **जाँ लियों जेरोम** (1824-1904) : फ्रांसीसी चित्रकार और मूर्तिकार। प्रसिद्ध चित्र : मुर्गों की लड़ाई, आगस्टस का युग, ईसा का जन्म आदि।

2. पश्चिमी यूरोप में बारहवीं से सोलहवीं शताब्दी तक प्रचलित, नोकदार मेहराबोंवाली इमारतों के निर्माण की शैली।

मिनेसोटा के कांग्रेस-सदन के लिए क़ानून के विकास को चित्रों में अंकित करने का काम ला फार्ज को सौंपा गया, तो उसने बाइबिल का एक दृश्य, यूनान की दो घटनाओं और मध्ययुग के एक महत्त्वपूर्ण मुहूर्त का चित्रण किया। ला फार्ज को इससे ज़रा भी मतलब न था कि ग्यारहवीं शताब्दी के बाद भी क़ानून का विकास हुआ है। जब फार्ज की इच्छा कोई अत्यन्त साहसिक कृति का सृजन करने की होती तो वह कई प्रत्यक्षतः असम्बद्ध स्रोतों को एक ही चित्र में एकत्र कर देता। अपने प्रसिद्ध चित्र **ईसा का स्वर्गारोहण** (Ascension), चित्रफलक 28, में उसने एक जापानी दृश्य-चित्र पर इतालवी पुनर्जागरण की आकृतियों को जड़ दिया। यह भित्तिचित्र कौशलपूर्ण, अलंकारिक और भव्य होते हुए भी भावोत्पादक नहीं है।

अपने परिवेश अथवा किसी गहरे निजी विश्वास के अतिरिक्त ला फार्ज प्रत्येक वस्तु का चित्रण करने में समर्थ था। अपने पूर्ववर्ती कलाकार आल्स्टन की भाँति उसे भी एक प्रवाह समझा जाता था जिसके द्वारा समय-सिद्ध संस्कृति प्रवाहित होकर अमरीकी मरुभूमि को सींचती थी। 'अपने समय के बाद जन्मा ऐसा प्राचीन चित्रकार' वर्तमान में जन्मे नवीन श्रेष्ठ चित्रकार से अधिक महत्त्वपूर्ण समझा जाता था। ला फार्ज किसी के साथ हाथ नहीं मिलाता था, किन्तु इतना मृदुभाषी था कि इसके बावजूद दूसरों को प्रभावित कर लेता था—और इसे उसकी सुसंस्कृति का श्रेष्ठ लक्षण समझा जाता था।

विन्स्लो होमर (1836-1910) की आदत विचित्र थी। वह या तो अत्यन्त प्रेमपूर्वक किसी का स्वागत करता या अकेलेपन की मनःस्थिति में अत्यन्त अशिष्ट व्यवहार करता। वह लोहे के सामान के एक व्यापारी का बेटा था और उसका बचपन अठारहवीं शताब्दी के फ्रांस में नहीं बल्कि मैसाच्युसेट्स की नदियों में मछलियाँ मारते बीता था। वह एक लीथोग्राफर के यहाँ काम सीखने और लोकप्रिय गीत-पुस्तकों के आवरणों पर सुन्दर युवतियों के चित्र बनाने लगा। फिर वह पत्रिकाओं में ग्रामीण आमोद-प्रमोद और उत्सवों को चित्रित करने लगा। गृहयुद्ध[1] छिड़ा तो वह चित्रकार-संवाददाता बन गया; उसकी रुचि परस्पर-विरोधी

---

1. **अमरीकी गृह-युद्ध** (1861-1865) : संयुक्त राज्य अमरीका के उत्तरी और

दलों के संघर्षों में नहीं वरन् अपने घरों से दूर रहनेवाले सैनिकों के अकेलेपन और आमोद-प्रमोद में थी। जब वह सत्ताईस वर्ष का हुआ तो किसी प्रशिक्षण के बिना तैलरंगों में चित्रण करने लगा। उसका कथन था : "चित्रकार बनने के इच्छुक व्यक्ति को चित्र कभी नहीं बेचने चाहिए।" पुराने और नये सभी श्रेष्ठ चित्रकारों के बारे में उसकी यही राय थी। यूरोपीय कला के प्रति उसकी रुचिहीनता को उसके मित्र तक 'लगभग हास्यास्पद' समझते थे।

अमरीकी दृश्यों—स्कूल के कमरों, 'क्रोकेट' खेलों और मनोरंजनों—के उसके चित्र कला-समीक्षकों को छोड़कर अन्य सभी को पसन्द थे। अमरीका और यूरोप में समान रूप से युवा चित्रकारों की विचारधारा स्वभावतः प्रभाववादी हो गई थी, इसीलिए पुरानी पाढ़ी के लोगों ने व्हिस्लर की भाँति स्वयं-प्रशिक्षित होमर को भी 'स्केची' कहा। इसके बावजूद, व्हिस्लर की इस बात से होमर तनिक भी सहमत न था कि चित्र की विषयवस्तु अमहत्त्वपूर्ण है। वह अमरीका के ग्रामीण जीवन को प्यार करता था, उसकी दृष्टि में यह जीवन सहज मनोरंजन का एक दौर था और इसी का अंकन वह अपने चित्रों में करना चाहता था।

उन दिनों हेनरी जेम्स अमरीका को छोड़कर सदा के लिए सुसंस्कृत यूरोप जानेवाला था और होमर के चित्रों के प्रति उसके मन में एक संत्रस्त सम्मोहन था। उसने लिखा कि होमर के 'खड़े बालों और शरीर पर धब्बोंवाले अमरीकी लड़कों, देहाती पुओं और कचौड़ियों की याद दिलाने तथा सपाट छातियोंवाली नवयुवतियों; तथा उसके सूती कपड़े के हैटों, उसकी फ्लैनेल की क़मीजों और उसके खाल के जूतों' से 'घृणा' करता है। जेम्स को शिकायत थी कि होमर ने एक सबसे कम भव्य सभ्यता के सबसे कम भव्य पक्ष को अपने चित्रों का विषय बनाया है और उनका निरूपण इस प्रकार किया है मानो 'वे हर माने में कैप्री या टैंजियर्स जैसे अच्छे हैं।' सबसे अधिक विक्षोभ उत्पन्न करनेवाली बात तो यह है कि

दक्षिणी राज्यों के बीच हुआ युद्ध। दक्षिणी राज्य एक स्वतंत्र राष्ट्र का निर्माण करना चाहते थे—यही युद्ध का कारण था। सीमावर्ती राज्यों को छोड़कर, जहाँ भाई-भाई और पड़ोसी-पड़ोसी में लड़ाई हो रही थी, सब जगह यह दो अलग समाजों का ही युद्ध था। युद्ध में दक्षिणी राज्यों की पराजय हुई।

'हमारे लिए वह बेहद बदसूरत होने पर भी···उसमें कुछ ऐसा है जो लोगों को अच्छा लगता है।' तब से लेकर आज तक, कला-समीक्षकों ने स्वयं को होमर के चित्रों के प्रति आकर्षित पाकर व्यग्रता का अनुभव किया तथा जेम्स की-सी उलझन को व्यक्त किया है। होमर ने जीवन-भर सूक्ष्म-चित्रण सीखा ही नहीं; उसके बिम्बों में लकड़हारे की कुल्हाड़ी जैसी शक्ति है। चित्रों से शरीर में झुरझुरी दौड़ जाती है, किन्तु उनके आघात की शक्ति से इनकार नहीं किया जा सकता।

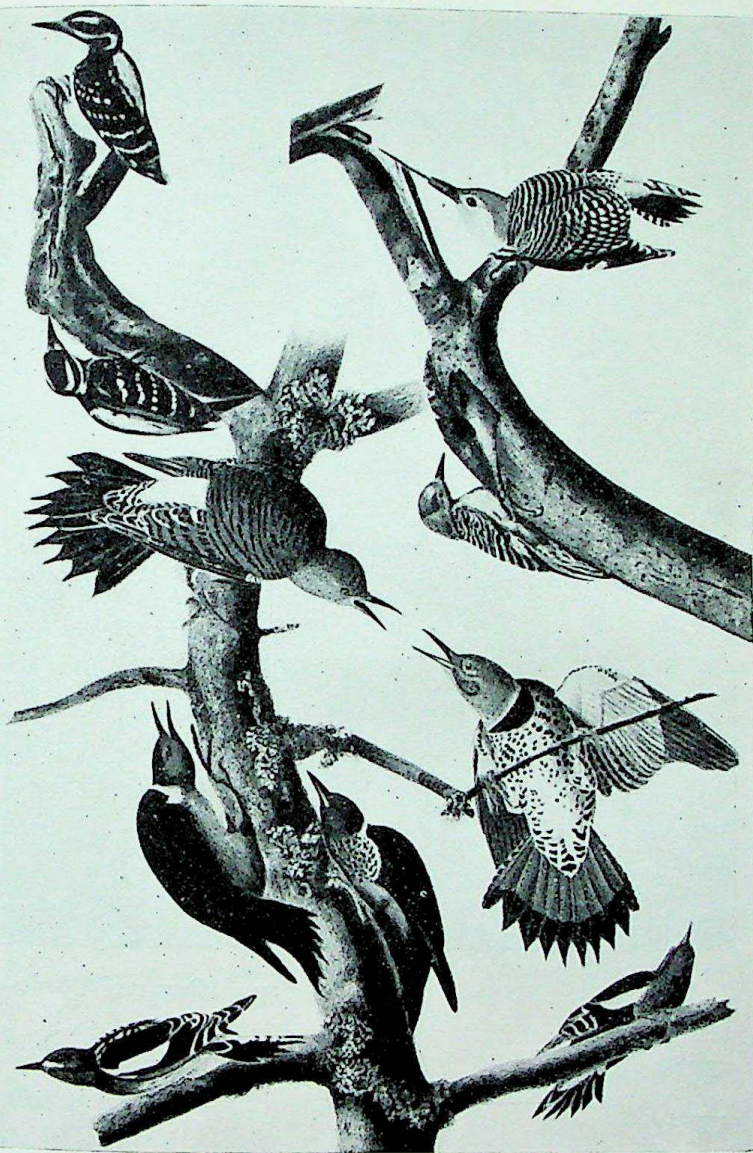
ऐसा नहीं कि सीधी-सादी कला से होमर सन्तुष्ट था। शैली की परिपक्वता के लिए उसके बराबर श्रम किसी चित्रकार ने नहीं किया, लेकिन बाहरी प्रभाव को ग्रहण न करने के लिए भी वह उतना ही कृतसंकल्प था। और चूँकि निजी अन्वेषण अध्ययन से कहीं अधिक श्रमसाध्य ढंग है, इसीलिए उसमें परिपक्वता भी देर से आई। फिर भी, जिस उम्र में पहुँचकर कलाकार फिर पीछे जाने लगते हैं, उस उम्र के बाद भी वह निरन्तर प्रगति करता रहा। अड़तीस साल की उम्र से पहले उसने जलरंगों का प्रयोग तक नहीं प्रारम्भ किया, लेकिन प्रारम्भ करने के बाद वह जल्दी ही संसार के सर्वश्रेष्ठ जल-चित्रकारों में से एक बन गया। साठ साल की अवस्था के बाद उसके तैलचित्रों में पूरा निखार आया।

उसकी कला गम्भीरतर होती गई, तो आमोद-प्रमोद, बच्चों और सुन्दर युवतियों के प्रति अनुराग उसने खो दिया। उसकी जन्मभूमि न्यू इंगलैण्ड की समुद्री विरासत ने आखिरकार उसे न्यूयार्क से निकालकर मेन के समुद्र तट पर पहुँचा दिया, जहाँ वह लगभग अकेला एक खाली स्टूडियो में रहने लगा; समुद्री लहरों की फुहारें उसके स्टूडियो तक पहुँचा करतीं। वह प्राकृतिक शक्तियों से संघर्षरत मल्लाहों और उनकी स्त्रियों के चित्र बनाने लगा। लेकिन क्रमश: ये कठोर श्रमिक भी उसकी दृष्टि-सीमा में न रहे। अब उसके सामने केवल निर्जन सागर था—भीषण तूफानों द्वारा आन्दोलित, स्थल-विदारक सागर। चित्रों में इतनी शक्ति है कि वे किसी विशालकाय मानव के बनाये मालूम पड़ते हैं, और यह सुनकर बड़ा अजीब-सा लगता है कि होमर 'एक छोटे कद का, संकोचशील, मृदु व्यवहारी और आडम्बरशून्य व्यक्ति था।'

उष्ण कटिबन्धीय दृश्यों में कभी-कभी वह खूब चमकदार रंगों का प्रयोग

न्यूयार्क हिस्टॉरिकल सोसायटी के सौजन्य से

आॅदुबां

कठफोड़वे

चित्रफलक 17

न्यूयार्क पब्लिक लाइब्रेरी के सौजन्य से

ड्यूरैंड

सहचर

चित्रफलक 18

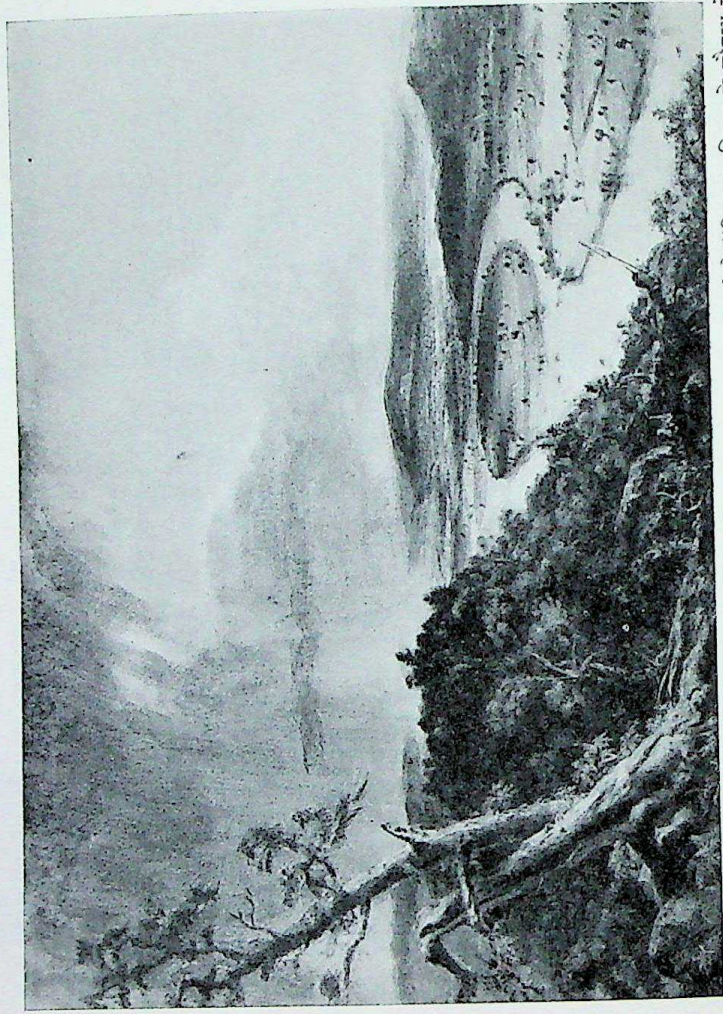
मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम के सौजन्य से

चर्च

एंडीज़ का हृदय (विवरण)

चित्रफलक 19

कोल

चित्रफलक 20

कनेक्टीकट का ग्रॉक्सबो

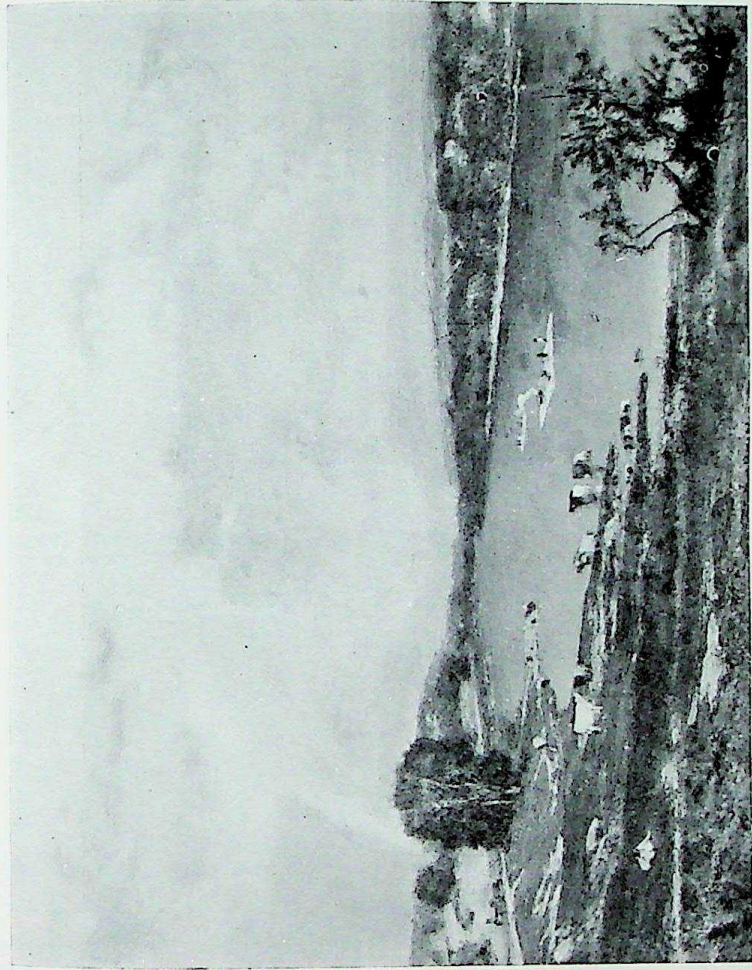
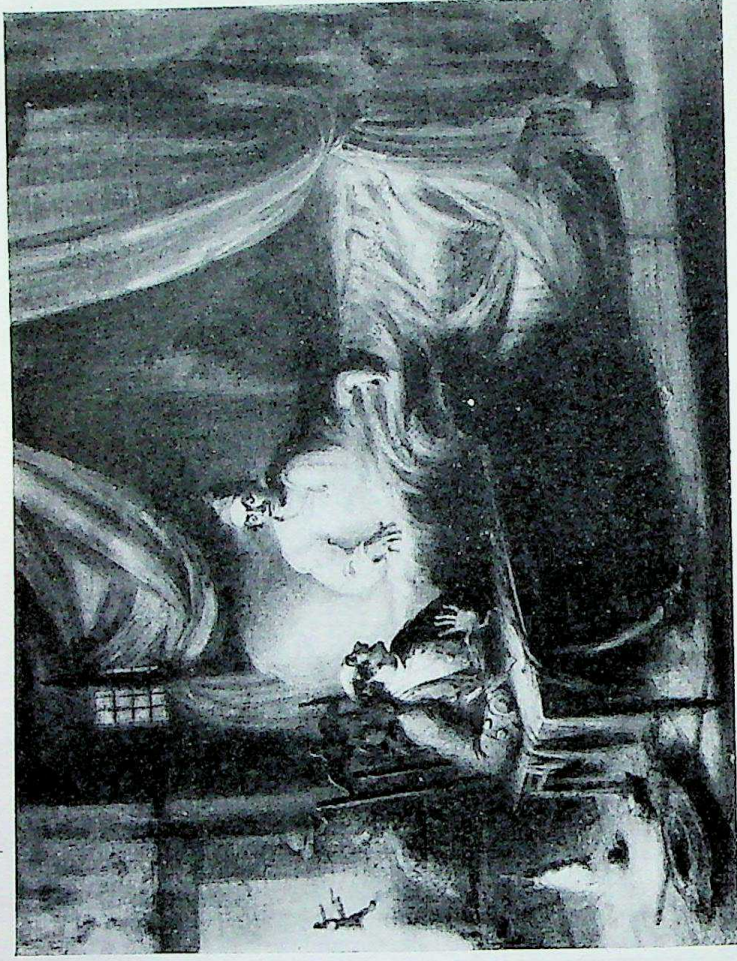
मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम के सौजन्य से

इनेस

चित्रफलक 21

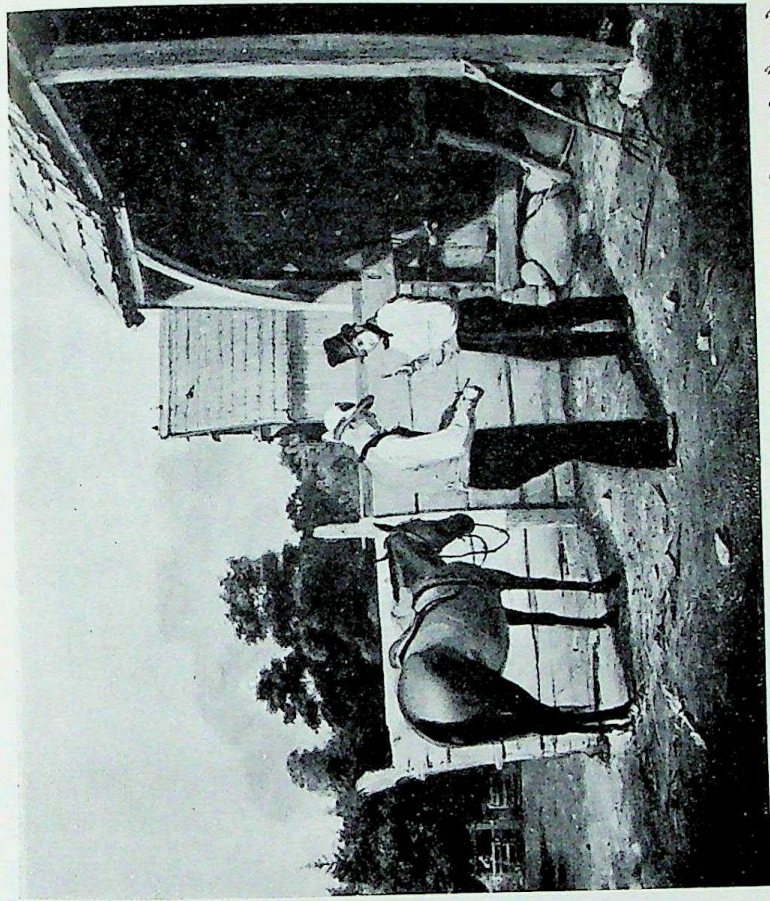
डेलावेयर भील

मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम के सौजन्य से

क्विडॉर

चित्रफलक 22

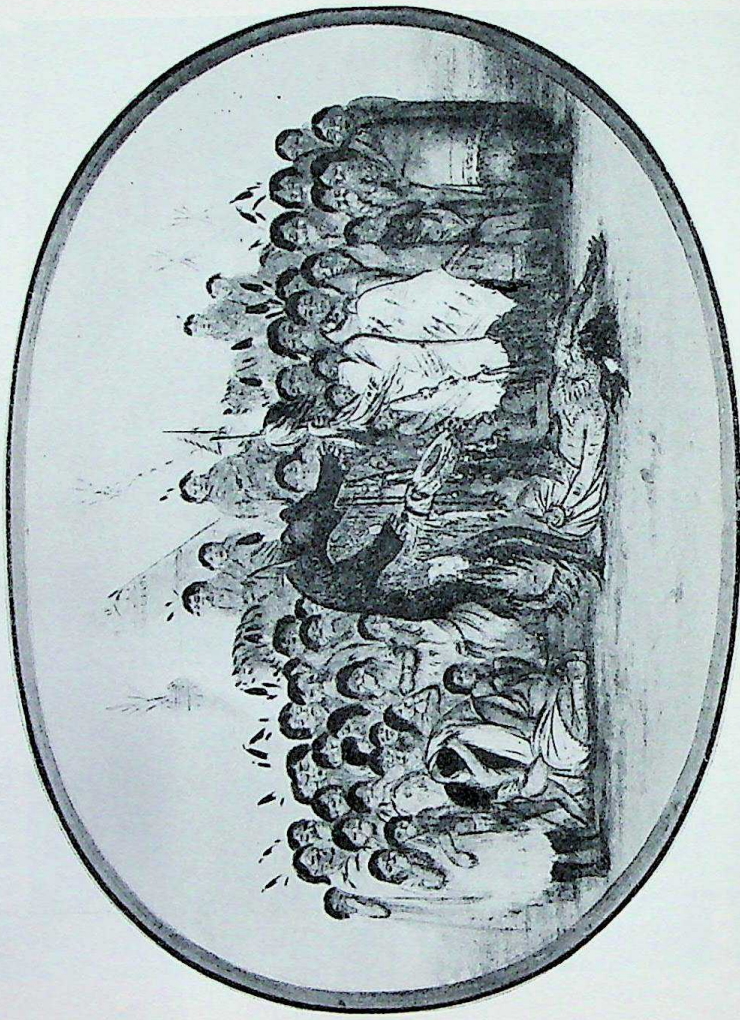
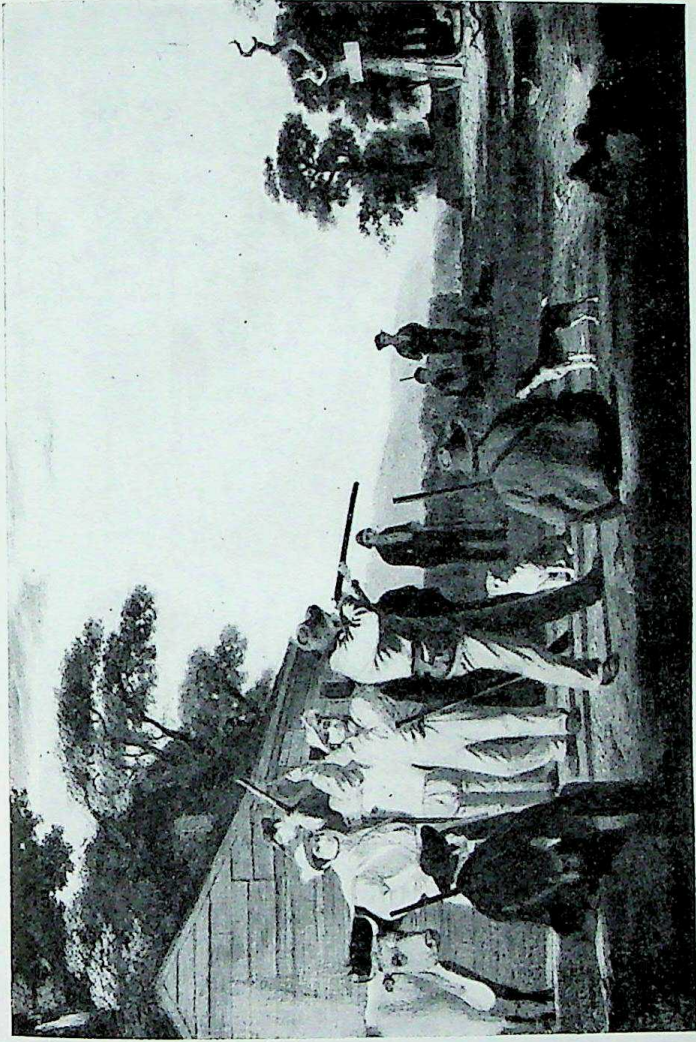
वोल्फर्ट की वसीयत

ब्रुकलिन म्यूज़ियम के सौजन्य से

माउंट

चित्रफलक 23 एक घोड़े का मोलभाव न्यूयार्क हिस्टॉरिकल सोसायटी के सौजन्य से

कैटलिन

चित्रफलक 24 मृतप्राय मरीज़ को स्वस्थ करने के प्रयास में संलग्न विलक्षण वस्त्रधारी ब्लैकफुट डाक्टर

म्यूज़ियम ऑफ नेचुरल हिस्ट्री के सौजन्य से

आर्ट इन्स्टीट्यूट ऑव शिकागो के सौजन्य से

कैसट

प्रसाधन

चित्रफलक 26

लूव्रे में

व्हिस्लर

काले और भूरे रंगों का विन्यास (व्हिस्लर की माता)

चित्रफलक 27

ला फार्ज

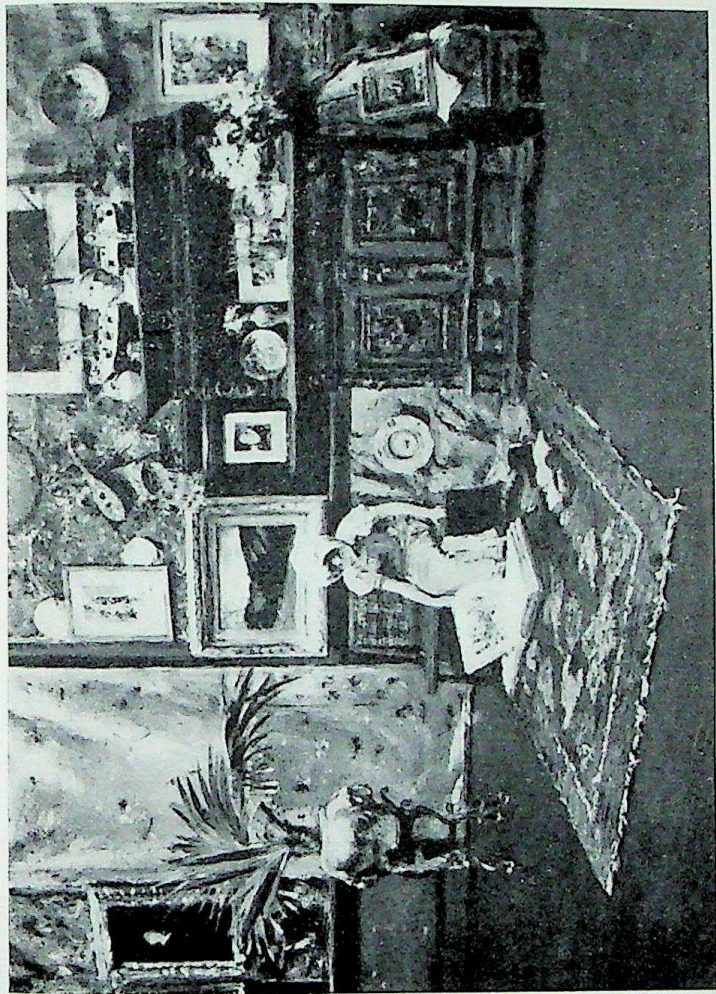
चित्रफलक 28 ईसा का स्वर्गारोहण चर्च ऑफ़ एसेन्शन के सौजन्य से

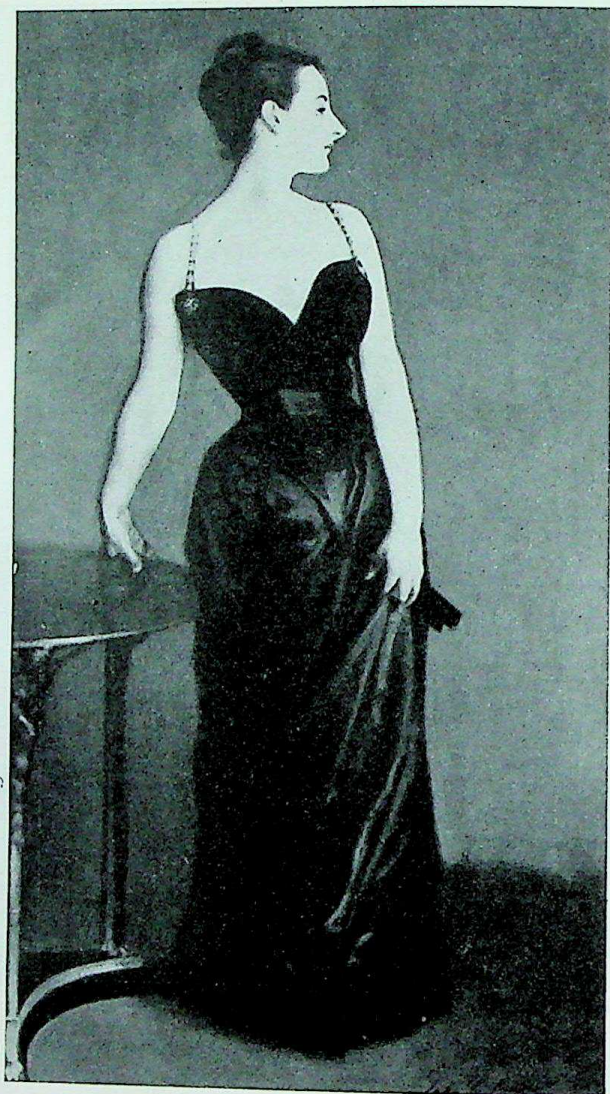
ईकिन्स

चित्रफलक 29 ऐग्न्यू चिकित्सालय पेन्सिलवानिया विश्वविद्यालय के सौजन्य से

राइडर

चित्रफलक 30 श्रमिक मांझी ऐडीसन गैलरी के सौजन्य से

चित्रफलक 30 श्रमिक मांझी ऐडीसन गैलरी के सौजन्य से

चेज़

चित्रफलक 31 चित्रकार का स्टूडियो ब्रुकलिन म्यूज़ियम के सौजन्य से

मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम के सौजन्य से

सार्जेन्ट

श्रीमती एक्स

चित्रफलक 32

करता था, किन्तु यह चमक भी उसकी दृष्टि की उग्रता को कम नहीं कर पाती थी। **गल्फ स्ट्रीम** (Gulf Stream), में सागर की ऊँची-ऊँची लहरों, शार्क मछलियों और अन्दर भरते हुए पानी से त्रस्त एक नीग्रो मल्लाह एक जर्जर नौका पर लेटा है—असहाय और निराश। उसे आन्दोलित करनेवाली लहरों की भाँति वह भी प्रकृति के नियमों से उद्भूत एक नगण्य वस्तु है। लहरों के टूटने के समान, उसकी मृत्यु को भी निमिष-मात्र में भुला दिया जाएगा।

गल्फ स्ट्रीम की प्रशंसा हुई, लेकिन महिलाओं ने, जो होमर की उत्कृष्ट तटस्थता को स्वीकार करने में असमर्थ थीं, उसकी बिक्री न होने दी। होमर ने अपने विक्रेता को व्यंग्यपूर्ण पत्र लिखा : "आप उन महिलाओं से कह दीजिए कि उस विस्मित और अर्द्धमृत नीग्रो को बचा लिया जाएगा और वह वापस अपने घर व मित्रों के बीच पहुँचकर अपना शेष जीवन सुखपूर्वक बिताएगा।" प्रकृति के कठोर पक्षों के प्रति होमर की रुझान और सजे-सजाए कमरों में ऐसे पक्षों के बारे में बातचीत करके ही सन्तुष्ट हो जानेवाली अहंवादी संस्कृति में कोई समानता नहीं है। उसके इस कथन से संवेदनशील व्यक्तियों को बड़ा धक्का लगता था कि अन्य व्यवसायों की भाँति चित्रकला भी एक व्यवसाय है। फिर भी अनेक व्यक्ति उसके प्रशंसक थे। उसे अपने महान् समकालीन टॉमस ईकिन्स के समान कठोर प्रहार नहीं सहन करने पड़े।

ईकिन्स (1844-1916) अपने समय के सौन्दर्यात्मक दर्शन का कम और वैज्ञानिक दर्शन का अधिक पक्षपाती था। उसका विश्वास था कि सर्जनों की भाँति चित्रकारों को भी लाशों की चीर-फाड़ करके मानव शरीरविज्ञान का अध्ययन करना चाहिए। उसका कथन था कि गणित और 'चित्रकला में अद्भुत समानता हैं' क्योंकि दोनों में 'जटिल वस्तुओं को सरल बनाया जाता है।' वह यांत्रिक रेखाचित्रों द्वारा परिप्रेक्ष्य को प्रस्तुत करता था। वह जानना चाहता था कि गतिशील वस्तुएँ वास्तव में कैसा व्यवहार करती हैं; इस दृष्टि से उसने चलचित्रों के सर्वप्रथम प्रयोग किये। शुद्धतापूर्वक चित्रण करने की उसकी इच्छा इतनी अधिक थी कि उसने ईसा को सूली दिये जाने का अंकन करते समय अपने एक मित्र को सूली से बाँधकर लटका दिया। फलस्वरूप जो चित्र बना, वह धार्मिक कम और

सूली पर चढ़ाया गया मानव शरीर अधिक है।

उदात्त भावनाओं अथवा पारम्परिक सौन्दर्य के प्रति ईकिन्स की कोई रुझान न थी। फ्रांस और इटली में अध्ययन के चार वर्षों के दौरान, उसने भव्यता अथवा प्रेरणा ग्रहण करने का प्रयास नहीं किया, वरन् पुल-निर्माण-कार्य सीखनेवाले इंजीनियर की भाँति शिल्प-कौशल अर्जित किया। जब उसने यह अनुभव किया कि उसका प्रशिक्षण समाप्त हो गया है तभी सम्पूर्ण चित्र बनाना आरम्भ किया। पहला परीक्षणात्मक चित्र सफल हुआ तो 1870 में वह अपने घर फिलाडेल्फिया लौट गया; वहीं पर उसका शेष जीवन व्यतीत हुआ और वह अपने सामने आनेवाले दृश्यों और व्यक्तियों के चित्र बनाता रहा। उसने पिता को शतरंज खेलते या चिड़ियों का शिकार करते और अपने मित्रों को शूल्किल नदी पर नाव चलाते या पियानो बजाकर गाते चित्रित किया। बाद में उसने अपना ध्यान व्यक्ति-चित्रों पर केन्द्रित किया। आँखों देखी वस्तु को यथावत् चित्रित करने का उसे उत्कट मोह था, लेकिन दीखनेवाले चित्र में अन्तर्हित मूल संरचना के प्रति भी वह सजग था—यही कारण है कि फोटोग्राफी के ढंग पर अंकन करने से वह बचा रह सका। उसने सायास आकृतियों को अधिकतम वज़नदार, स्थान को उसके मूल गणितीय अर्थ में तथा प्रकाश और रंगों को आकर्षक दीप्तियों के रूप में नहीं वरन् उनके तात्त्विक रूप में बनाया। स्थायी गुणों के प्रति इसी आग्रह के कारण वह प्रभाववादियों के विपरीत है—यूँ प्रभाववादियों के समान ही उसे भी उपदेश अथवा आदर्शवादी भाव-भूमियाँ अमान्य हैं। स्वयं अपने कथनानुसार वह 'ठोस, वज़नदार कृतियों' का निर्माता था।

ऐग्न्यू चिकित्सालय (The Agnew Clinic), चित्रफलक 29, अंकित करते समय ईकिन्स ने एक डाक्टरी चीर-फाड़ का दृश्य दिखाया, लेकिन भावावेगों का समावेश करके प्रभविष्णुता को कम नहीं किया; उसने भय अथवा करुणा में से एक का भी चित्रण नहीं किया। उसके चित्र में एक कमरा है जहाँ डाक्टर पूरी जिम्मेदारी से अपने निर्धारित कर्त्तव्य को पूरा करते हैं। इस चित्र को प्रदर्शित नहीं किया जा सका क्योंकि 'महिलाएँ उसे देखकर खुश नहीं होंगी'; सर्जन के हाथ में उसने खून दिखाया था इसलिए उसे 'कसाई' कहा गया।

उसका काफ़ी समय अध्यापन में लगता था। एक बार मानव शरीर की रचना को अच्छी तरह समझाने के इरादे से उसने कुछ महिला कला विद्यार्थियों को जबर्दस्ती (एक समाचारपत्र के अनुसार) 'नितान्त नग्न पुरुष' के सामने खड़ा कर दिया, तो उसे पेन्सिलवानिया अकादेमी से अपमानित करके निकाल दिया गया और शिष्ट समाज में उसका प्रवेश निषिद्ध हो गया। इस कलंक के बावजूद वह अपनी राह से नहीं डिगा, किन्तु वह निरन्तर अधिक कटु और एकाकी होता गया। उसका कोई चित्र नहीं बिका।

अमरीकी सभ्यता के प्रति ईकिन्स की दृष्टि होमर की दृष्टि से अधिक बेलाग थी, इसीलिए उसकी प्रशंसा भी कम हुई। दोनों कलाकार यथार्थवादी हैं; अन्तर केवल इतना है कि होमर ने अपने यथार्थवाद को रूमानी चीज़ों के साथ जोड़ा। उसने अपने यौवनकाल में ओजपूर्ण तथा प्रौढ़ावस्था में नैराश्यपूर्ण चित्र अंकित किये; दोनों प्रकार के चित्रों में उन्नीसवीं शताब्दी के जीवन की उलझनों का स्पर्श तक नहीं है। प्राकृतिक शक्तियों द्वारा पराजित, निष्प्राण लहरों द्वारा बहाकर किनारे तक पहुँचाये हुए उसके पात्रों की ट्रैजेडी भी अमानवीय शक्तियों के कारण होती है, और इन शक्तियों के साथ संघर्ष में शंका या आक्रोश को स्थान नहीं। अपना आधा जीवन न्यूयार्क सिटी जैसे व्यावसायिक और औद्योगिक केन्द्र में बिताने के बावजूद होमर ने अपने समय की सर्वाधिक जटिल समस्याओं—अमीरी और ग़रीबी, विस्थापनों, लिप्साओं, विचारधाराओं और निराशाओं—को नज़र-अन्दाज कर दिया। अमरीकी जीवन के दिशा-निर्धारक शहरी लोगों का अस्तित्व उसके लिए तभी था जब वे जंगलों में छुट्टी मनाने जाते थे।

इसके विपरीत ईकिन्स को अपने फिलाडेल्फिया-निवासी बहुत पसन्द आये और उसने कोई रूमानी मुलम्मा चढ़ाये बिना उनका चित्रण किया; किसी सर्जन के समान उसकी दृष्टि नासूरों पर पहले पड़ती थी। अक्सर उसने बेहद खुशनुमा वस्त्रों में सुन्दर युवतियों के चित्र बनाये, लेकिन यदि यह प्रयास जीवन की कठोरतर वास्तविकताओं को नज़रअंदाज करने का था तो इसमें ईकिन्स असफल रहा : उसके कैन्वसों पर अंकित मानव अत्यन्त निराश हैं, और खूबसूरत वस्त्रों से ढककर स्वयं को प्रसन्न दिखाने के असफल प्रयास के कारण वे और दयनीय हो उठे

हैं। उसकी निराशावादी आँखें में समकालीन जीवन की जिस छवि को अपने परिचितों में देखती थीं, उसी का अंकन वह करता था। फिर क्या आश्चर्य कि कला-समीक्षकों ने, जिनके अनुसार यथार्थ के दुःखदायी पक्ष को छिपाते रहना कला का उद्देश्य था, उसके सक्षम चित्रों को पसन्द नहीं किया। वाल्ट व्हिटमैन[1] ने ठीक लिखा था : "ईकिन्स की कला को पसन्द करने की अनिवार्य शर्त है कला के प्रति पूर्वाग्रह का न होना।"

शिष्ट समाज का सौन्दर्य-बोध पुरुष-कलाकारों की अपेक्षा महिला-कलाकारों के लिए और बड़ी बाधा था, लेकिन इसके बावजूद इस पीढ़ी की एक अमरीकी महिला ने महत्त्वपूर्ण चित्रों का सृजन किया—किन्तु अमरीका में रहकर नहीं। मेरी कैसट (1845-1926) का जन्म पिट्सबर्ग में हुआ था। उसके धनिक पिता को व्यापार बिलकुल नापसन्द था, इसीलिए वे अधिक अच्छे परिवेश की खोज में पेरिस चले गये; वहीं मेरी कैसट की सात से बारह वर्ष की आयु बीती। फिलाडेल्फिया में उसने यौवन में पदार्पण किया। तेईस वर्ष की उम्र में दृढ़तापूर्वक अमरीकी 'सोसायटी गर्ल' की जिन्दगी को छोड़कर वह कला का अध्ययन करने पेरिस चली गई। 'प्रभाववाद' को मान्यता प्राप्त होने से पहले ही उसने कला की उस शैली को स्वीकार कर लिया। एक दूकान की आलमारी में लगा देगास-कृत एक पेस्टेल-चित्र उसे बहुत पसन्द आया। "मैं वहाँ जाकर शीशे पर अपनी नाक सटाकर खड़ी हो जाया करती थी···इसने मेरा जीवन बदल दिया।"

वह देगास की शिष्या बनी तथा मानेत[2] और जापानी मुद्रित चित्रों से प्रभा-

---

1. **वाल्ट व्हिटमैन** (1819-1892) : अमरीकी कवि, पहले कुछ समय तक पत्रकार। 1855 में काव्य-संग्रह 'लीव्ज ऑफ ग्रास' का स्वयं प्रकाशन। परम्परा से अलग छन्दयोजना, स्वतन्त्र लय। अमरीकी गृह-युद्ध के अपने अनुभवों के आधार पर 'ड्रम टैप्स' की रचना। उसका विश्वास था कि 'कुछ भी सामान्य अथवा अशुद्ध नहीं है।'

2. **एडवर्ड मानेत** (1832-1883): फ्रांसीसी चित्रकार। 'प्रभाववाद' का मुख्य संस्थापक। अपने चित्रों में प्रकाश और छाया के अपारम्परिक चित्रण के लिए समीक्षकों का कोप-भाजन। प्रसिद्ध कृतियाँ : हरी घास पर भोजन, चकित जलपरी, शराबी, बूढ़ा जादूगर, गिटारवादक स्पेनी, मृत व्यक्ति, ओलम्पिया, सिपाहियों द्वारा फिर दफ़्न ईसा आदि।

वित हुई। प्रभाववादियों की प्रदर्शिनी में भाग लेने के लिए आमंत्रित एकमात्र अमरीकी चित्रकार कैसट थी। फिर भी अपनी सामाजिक पीठिका की निषिद्धियों के कारण वह अकेली पड़ गई। कुहनियाँ घुटनों पर रखवाकर (एक शिष्ट महिला के अनुपयुक्त मुद्रा में) जब देगास ने उसका चित्र बनाया तो उसे अच्छा नहीं लगा। उसके माता-पिता पेरिस उसके पास पहुँचे तो एक बार फिर वह अपने परिवार की सुरक्षित विलासिता में पहुँच गई। अपने दीवानखाने में साफ-सुथरे कपड़े पहने नौकरानियों के साथ लोगों का सत्कार करना उसका जीवन बन गया। दूसरी ओर उसके सहकर्मी रेस्तराओं में बहसें करते रहे।

प्रभाववादियों से उसने काल्पनिक धारणाओं से दूर रहना सीखा था। इसलिए अपने सीमित जीवन में आनेवाली विषयवस्तु तक ही उसने अपने चित्रों और मुद्रणों को सीमित कर दिया। उसकी भावनाओं के समान, उसके चित्रों में भी पुरुषों को स्थान न था। देगास के चित्रों में अर्धनग्न बैले नर्तकियाँ होतीं; कैसट के चित्रों में बाक्सों में बैठीं, नर्तकियों को देखतीं, सुन्दर वस्त्रधारिणी शिष्ट महिलाएँ। किन्तु, उसके यथार्थवाद में वैयक्तिक भूख का भी अंश था। मातृत्व का सुख उसके प्रारब्ध में न था, किन्तु फिर भी, मातृत्व के चित्रों, (चित्रफलक 26) में ही अपने कौशल का पूर्ण प्रदर्शन किया। धार्मिक भावनाओं को उसने नज़रअंदाज़ किया—मैडोना[1] और उसके बेटे का अंकन उसने कभी नहीं किया—लेकिन उसकी दृष्टि आदर्शवादी थी। उसके चित्रों में बच्चे बीमार नहीं पड़ते और गुस्से से चीखते-चिल्लाते नहीं; आधीरात में बच्चों का रोना सुनकर जाग पड़नेवाली माताएँ चिढ़ नहीं उठतीं। निर्दोष आस्था का आधार निर्दोष प्रेम है और सभी कुछ असीमित सुरक्षा के अन्तर्गत है। आकृतियों में वज़न है; प्रभाववाद के चमकदार रंगों में संगीत की दीप्ति है; बच्चे के माँस का विन्यास अत्यन्त कोमल लालसा-युक्त है। अपने सीमित दायरे में कैसट एक

---

1. **मैडोना :** ईसा की माता कुमारी मरियम का इतालवी नाम। परम्परा है कि धार्मिक भावनाओं का अंकन करनेवाले कलाकार परम पवित्र, निर्दोष, ईश्वर के पुत्र की माता मरियम का अंकन करके श्रद्धांजलि अर्पित करते हैं।

प्रभावशाली चित्रकर्त्री थी।

उसकी प्रसिद्धि अमरीका तक नहीं पहुँच सकी। अधेड़ उम्र में वह एक बार अपने घर गई तो 'फिलाडेल्फिया लेजर' ने निम्न समाचार प्रकाशित किया : "पेन्सिलवानिया रेलरोड के अध्यक्ष श्री कैसट की बहन मेरी कैसट कल यूरोप से वापस आई। आप पेरिस में चित्रकला का अध्ययन कर रही थीं और आपके पास दुनिया का सबसे छोटा पेकिनीज़ कुत्ता है।" कैसट ने अमरीकी कला से ज़रा भी परिचय नहीं प्राप्त किया। पुनः यूरोप पहुँचकर उसे लगा कि महान् यूरोपीय चित्र अवश्य अमरीका पहुँचने चाहिए; वह अपने धनी अमरीकी मित्रों को श्रेष्ठ चित्र ख़रीदने में मदद देने लगी और अपनी कला के लिए उसके पास समय न रह गया।

एक फ्रांसीसी इमारत में रहनेवाली अविवाहित मेरी कैसट एक ओर निर्दोष मातृत्व की कल्पना में लीन थी तो दूसरी ओर न्यूयार्क सिटी के एक अव्यवस्थित स्टूडियो में एक रहस्यवादी को और अधिक विलक्षण दृश्य दीख रहे थे। अल्बर्ट पिंखम राइडर (1847-1917) का जन्म न्यू बेडफोर्ड के, जो संसार का सबसे बड़ा व्हेल के शिकार का बन्दरगाह था, एक नाविक परिवार में हुआ था। कमज़ोर आँखों और अत्यधिक संवेदनशील स्वभाव के कारण वह अपने भाइयों के समान नाविक नहीं बन सका; फिर भी हलचल-भरे सागरों की रहस्यात्मकता और सुदूर स्थानों का एकाकीपन तो उसके ख़ून में व्याप्त था। पुरुषार्थी होमर ने सागर को मानव के जीवट के प्रति चुनौती के रूप में अंकित किया था; राइडर ने सागर को मानव के अज्ञात प्रारब्ध के प्रतीक, चित्रफलक 30, रूप में देखा। एक विचित्र और विलक्षण रात्रि है, अस्पष्ट चन्द्रमा और बादल रहस्यात्मक प्रतीक हैं और इस वातावरण में एक काली नौका आदमियों को आगे ले जा रही है।

राइडर अच्छे कद का व्यक्ति था और दाढ़ी रखता था, लेकिन बचपन में बड़ा शर्मीला था। उसके कमरों में पुराने अख़बारों, बिस्कुटों के खाली डिब्बों, गन्दे कपड़ों और जूठी तश्तरियों का ढेर लग जाता और उसे पता तक न चलता। फलस्वरूप वह चित्रकार बन गया और एकाकी अपना जीवन बिताने लगा। दीवारों पर चिपकाया जानेवाला कागज़ फटकर लटक जाता। उसका कहना था : "जब

तक कोई मुझसे मिलने नहीं आता तब तक मुझे यह सब दिखलाई ही नहीं पड़ता।" उसका कथन यह भी था कि उसे केवल अपनी खिड़की से बाहर बाग दिखलाई पड़ता था, जहाँ से 'विशाल वृक्षों की हरी-भरी शाखें दीवारों को छूती दीखतीं और नंगे फर्श पर प्रकाश और छाया की जाली-सी बन जाती।' पड़ोस की छतों के परे उसे 'चिरंतन आकाश' दीखता। "मुझे इन दो खिड़कियों के बदले में कोई महल भी न चाहिए, जहाँ पर यह पुराना बगीचा न दीखे और इसकी पत्तियाँ फुसफुसाकर कुछ कहती न हों।"

राइडर जो कुछ चाहता था वही देखता था। यहाँ तक कि यूरोप की यात्रा में भी उसने यह नहीं देखा कि दूसरे चित्रकार कैसे काम करते हैं; लेकिन न्यूयार्क की सड़क पर बिछी चाँदनी उसकी कल्पना को उन्मुक्त कर देती। उसकी मनःसृष्टि अक्सर स्थानीय और विशिष्ट होती थी। एक बार उसके एक परिचित वेटर ने अपनी सारी कमाई घुड़दौड़ में हारकर आत्महत्या कर ली, तो उसने एक चित्र बनाया। इस चित्र में एक पुराना देहाती घुड़दौड़ का मैदान है, जिसमें एक विलक्षण प्रकाश के बीच, हँसिया-धारी काल को घोड़े पर सवार दिखाया गया है। किसी और मनःस्थिति में उसने दिखाया कि चाँदनी रात में तीन जर्मन युवतियाँ नग्न होकर राइन नदी में स्नान कर रही हैं और पास ही एक टेढ़े-मेढ़े पेड़ के नीचे, चमकीला जिरह बख्तर पहने सीगफ्रीड[1] बैठा है। उसने एक चित्र में तो यह भी दिखा दिया कि जोनाह[2] को व्हेल निगल गई है। उसकी देशी या विदेशी अथवा

---

1. **सीगफ्रीड :** जर्मन लोककथाओं का नायक, बलशाली योद्धा, स्त्रियों को सम्मोहित करने में कुशल। भारत के कृष्ण के समान सीगफ्रीड की अनेक कथाएँ प्रचलित हैं; बस, उसमें कृष्ण का-सा अध्यात्म नहीं है।

2. **जोनाह :** बाइबिल में वर्णित एक सन्त और भविष्यवक्ता। कथा यों है : 'जोनाह से कहा जाता है कि वह निनेवेह नगर जाकर उसके विनाश की भविष्यवाणी करे। निनेवेह के निवासी बड़े क्रूर थे। इसलिए वह वहाँ न जाकर जोप्पा पहुँचता है और वहाँ से तारशीश जानेवाले जहाज पर बैठ जाता है। समुद्र में तूफान आता है, जिसका कारण जोनाह है। उसके कहने पर उसे समुद्र में फेंक दिया जाता है। तूफान शान्त हो जाता है और 'ईश्वर द्वारा नियुक्त

भावनात्मक या विचार-प्रधान मनःसृष्टियाँ सदैव प्रभावपूर्ण हैं क्योंकि वे उसकी गहनतम भावनाओं से स्वतःउद्भूत हैं।

इनेस की भाँति राइडर भी पहले कैन्वस पर आकृतियाँ बनाता था, फिर उन्हें सन्तुलित और परिमार्जित करके अपने चित्रों को पूरा करता था। किन्तु इनेस और राइडर में एक अन्तर था। जहाँ इनेस उन्मत्त होकर चित्र को वदलता चला जाता था, वहाँ राइडर अपने चित्रों को (अपने कथनानुसार) 'आने और जाने वाले वर्षों की धूप में स्वयं पकने देता था।' उसे जल्दबाज़ी पसन्द न थी। एक बार उसके एक संरक्षक ने कहा कि मुझे वह चित्र लेने के लिए जिसकी क़ीमत बहुत पहले अदा की जा चुकी है, अपना जनाज़ा यहाँ रुकवाना पड़ेगा, तो राइडर ज़रा-सा भुनभुनाया। "मैंने उससे कह दिया कि चित्र पूरा होने पर ही उसे खरीदना चाहिए।" उसका कहना था कि, हवा में झूलती टहनी की नोक से चिपके कीड़े की तरह, वह भी 'पता लगाने की कोशिश कर रहा है कि जिस स्थान पर उसके पाँव टिक नहीं सकते उससे परे क्या है।' अन्ततः प्रेरणा प्राप्त होती तो आकृतियों और रंगों में अत्यन्त सूक्ष्म परिवर्तन हो जाता। कारण, राइडर के साधन अत्यन्त सूक्ष्म थे। उत्फुल्लताहीन, जटिलतापूर्वक समायोजित वर्णों में व्यक्त कुछ सरल आकृतियाँ मानवात्मा के गम्भीरतम रहस्यों की अभिव्यक्ति थीं।

उन्नीसवीं शताब्दी का उत्तरार्द्ध अमरीका में जन्मे कलाकारों के लिए बहुत अच्छा समय था। कैसट और व्हिस्लर ने, जिनका पालन-पोषण देश-विदेश दोनों में हुआ था, स्वयं को पुरानी दुनिया के साथ संयुक्त किया। कैसट फ्रांसीसी प्रभाववादी आन्दोलन की वहुत गंभीर सदस्या तो नहीं थी, लेकिन उसने पेरिस के शिल्प का उपयोग वैयक्तिक भावभूमि की अभिव्यक्ति में किया और अपना स्थायी प्रभाव छोड़ा। इंगलैंड में रहते हुए व्हिस्लर ने ऐसी शैली का विकास किया जो 'प्रभाववाद' के समान होते हुए भी उसकी अपनी मौलिकता-युक्त थी—यह उस समय की सर्वाधिक मौलिक वैयक्तिक उपलब्धि थी। अमरीका में कार्यरत चित्रकार

एक विशाल मछली' उसे निगल जाती है और तीन दिनों बाद मछली उसे सूखी ज़मीन पर उगल देती है। इसके बाद वह निनेवेह जाता है।

भव्य कम, किन्तु सक्षम अधिक थे। स्वयं-प्रशिक्षित होमर और पेरिस-प्रशिक्षत ईकिन्स ने अपनी रुचि के अमरीकी जीवन के पक्षों को एक विशेष यथार्थवादी ढंग से चित्रित किया—यह यथार्थवाद वीरान जंगल को समृद्धिशाली बनाने की आवश्यकता के कारण अमरीका का राष्ट्रीय गुण बन गया था। राइडर ने अमरीकी अनुभूति के दूसरे पक्ष को चित्रित करके सिद्ध किया कि अमरीकी साहसिकता का आधार केवल कुल्हाड़ी और खाता-बही न थीं वरन् उसमें महान् स्वप्नों का भी योग था और यह राष्ट्रीय स्वप्न, राइडर की मनःसृष्टियों की भाँति, आत्म-सजग अंग-विन्यास से नहीं वरन् जनमानस की सहज भावनाओं से निःसृत है।

अमरीकी अन्तःप्रेरणा के पूर्ण परित्याग अथवा पूर्ण स्वीकरण दोनों के फल-स्वरूप महत्त्वपूर्ण चित्रों का सृजन हुआ; ईकिन्स ने सिद्ध कर दिया था कि विदेश में अर्जित शिल्प-कौशल का उपयोग स्वदेश में बखूबी किया जा सकता है। इस विलक्षण पीढ़ी ने जितनी मंजिलें तय कीं, उनमें सबसे कम फलप्रद था दूसरे देशों और दूसरे कालों की गढ़ी-गढ़ायी संस्कृति का अमरीका पर लादने का प्रयास। उसकी समस्त शिक्षा, समस्त कुशलता ने रिक्तता पर एक अलंकृत परदा-मात्र डालने का कार्य किया था। यह नये अमरीकी चित्रकारों के लिए एक सीख थी, लेकिन क्या वे इसे पहचानकर स्वीकार करेंगे ?

षष्ठम अध्याय

विदेशी शैलियों के अनुकरण : 'कूड़ा-करकट' चित्रकार

विलियम मेरिट चेज़ (1849-1916) ने म्यूनिख में चित्रकला का अध्ययन किया तो उसका कायाकल्प हो गया—कम-से-कम उसका ख्याल यही था। वह इंडियाना के एक कस्बे के छोटे व्यापारी की सन्तान था, और गृहिणियों के सामने बैठकर उन्हें जूते पहनाया करता था। इस ज़िन्दगी से छुटकारा पाने के उद्देश्य से उसने नौसेना में नाम लिखा लिया, लेकिन वहाँ भी उसका मन न लगा। आखिरकार, वह सेंट लुई में एक अनाम व्यक्ति-चित्रकार का जीवन बिताने लगा। लेकिन अब यह सब पीछे छूट गया था। ववेरिया के शिष्ट समाज में उसने भी शिष्ट-तौर-तरीके सीख लिए और अपनी कठोर, फोटोग्राफीय चित्रण-शैली को त्यागकर म्यूनिख की विशिष्ट शैली—ब्रश के केवल कुछ बड़े-बड़े आयासों द्वारा चित्र पूरा करना—को अपना लिया, यद्यपि यह उसकी पुरानी शैली की विलोम थी। व्यवसायी मॉडेलों को बढ़िया कपड़े पहना और विभिन्न मुद्राओं में बिठाकर उसने बादामी रंग के-से चित्र बनाये (जो अतीत के महान् चित्रकारों के पुराने चित्रों जैसे दीखते थे) और पदक जीते। तब उसे जर्मनी में शिक्षक बनकर रहने का आमंत्रण मिला।

वह राइडर का लगभग समवयस्क था, किन्तु अधिकांश चित्रकारों जैसे गुण चेज़ में राइडर से अधिक थे। गृहयुद्ध के कारण अमरीका की समृद्धि तो बढ़ी थी लेकिन अमरीकी आदर्शवाद के प्रति आस्था में कमी भी आई थी। नये धनिक लोग

यूरोप के पुराने महान् कलाकारों के चित्रों को अमरीका मँगाने और कला के विद्यार्थियों को यूरोप भेजने लगे। इन कला के विद्यार्थियों ने यूरोपीय संस्कृति को अधिकाधिक ग्रहण करने की होड़ में अपना अमरीकीपन यथासंभव छोड़ दिया। अमरीका वापस पहुँचकर इन्होंने अपनी निजी अकादेमी—'सोसायटी ऑफ अमेरिकन आर्टिस्ट्स'--तथा एक स्कूल--'द आर्ट स्टूडेण्ट्स लीग'--का संगठन किया। चेज़ अमरीका पहुँचकर 'सोसायटी ऑफ अमेरिकन आर्टिस्ट्स' का अध्यक्ष और 'द आर्ट स्टूडेण्ट्स लीग' में शिक्षक बन गया। उसका स्टूडियो, चित्रफलक 31) इस नवीन आन्दोलन का केन्द्र था। इसमें प्रत्येक विदेशी संस्कृति के नमूने--तुर्की कालीनें, मध्यकालीन फर्नीचर, प्राचीन 'बस्ट', स्पेनी तश्तरियाँ, पुराने वाद्ययंत्र, पूर्वीय अलंकार--भरे पड़े थे और इसे 'अमरीकी कला के लिए असीम उपयोगी' समझा जाता था। इस 'कलात्मक वातावरण' में शिष्ट समाज की महिलाएँ विख्यात चित्रों की मुद्रा में बैठती थीं और विशाल सुनहरे चौखटों के भीतर उनके चित्र बनाये जाते थे। चेज़ कहीं आता-जाता तो होटलों के कमरों में यूरोपीय वस्तुओं को रखवा लेता; इस कृत्रिम वातावरण के बिना उसका रहना असंभव था।

अपने सैकड़ों शिष्यों के लिए चेज़ की सिर्फ एक शिक्षा थी : अमरीकी चित्रकला में शिल्प को नज़रअन्दाज़ करके विषय-वस्तु पर ज़ोर दिया जाता है, जब कि चित्रकारों को वस्तुतः शिल्प पर ही ध्यान देना चाहिए; यही कारण है कि अमरीकी चित्रकला उल्लेख्य नहीं है। वह कहा करता था कि रेम्ब्रां[1] के समस्त धार्मिक चित्रों से अधिक महत्त्वपूर्ण है उसका कच्चे मांस का चित्रण। चेज़ और उसके यूरोपीयकृत अमरीकी समकालीनों ने 'कला के लिए कला' सिद्धान्त को प्रसन्नतापूर्वक स्वीकार कर लिया, क्योंकि इसी के ज़ोर पर वे व्हिस्लर के समान

---

1. **रेम्ब्रां, हर्मन वॉन रिन** (1606-1669) : हालैंडवासी चित्रकार। वयःप्राप्त व्यक्तियों के चित्र बनाने में सिद्धहस्त। गहरे रंग की पीठिकाओं पर हलके रंगों से वस्तुओं के समायोजन में अत्यन्त सफल। विख्यात कृतियाँ : श्वसुर को धमकाता हुआ सैम्सन, परपुरुषगामी स्त्रियाँ, दानशील व्यक्ति, एम्मान्स के यात्री, नदी का दृश्य आदि।

सिद्धान्ततः कह सकते थे वे जिस परिवेश में पैदा हुए हैं उससे अप्रभावित हैं। अन्तर इतना था कि व्हिस्लर यूरोप में ही बस गया जबकि चेज़ और उसके सह-कर्मी अमरीका लौट आये। वे अमर होना चाहते थे किन्तु अपने अनुभवों की सुसंगति को उन्होंने अस्वीकार कर दिया था, इसलिए किसी शिल्प के विकास का वैयक्तिक आधार उनके पास न था; वे सर्वथा शुद्ध विदेशी फैशनों की नक़ल-भर कर सकते थे। इसके अतिरिक्त, सिर्फ एक शिल्प पर दाँव लगा देने का साहस उनमें न था, इसलिए वे बारी-बारी से कई शैलियों में अंकन करते थे। चेज़ म्यूनिख की शैली में जड़ पदार्थों, व्हिस्लर की शैली में व्यक्ति-चित्रों और प्रभाव-वादी शैली में दृश्य-चित्रों का अंकन करता था।

यूरोप में म्यूनिख का प्रभाव कम हुआ तो अमरीका में पेरिस की प्रख्यात शैलियों--प्रभाववाद और सूक्ष्म आकृति-चित्रण--का प्रचलन प्रारंभ हो गया। प्रभाववाद अधिक सक्षम था, इसलिए उसी का समन्वय स्थानीय विचारधारा के साथ हो सका। उदाहरणतः, जॉन त्वाशमान (1853-1902) ने इनेस और व्हिस्लर जैसे अमरीकी चित्रकारों तथा फ्रांसीसी महान् चित्रकार मॉनेत[1] के समान अपनी एक सुकोमल शैली का विकास किया। आकृति-चित्रकार अपेक्षया अधिक फार्मूलावादी थे लेकिन निरावरण नारी के चित्रण के--जिस पर पेरिस की अकादेमियों में बेहद ज़ोर दिया जाता था—विरुद्ध अमरीकियों के पूर्वाग्रह के कारण उन्हें अन्य युक्तियों का सहारा लेना पड़ता था। इन्होंने नारियों के अनेक कोमल और निष्प्राण चित्र बनाये जो सावरण होते हुए भी निरावरण थे और संस्कृत ग्राहकों को होमर व ईकिन्स के कठोर यथार्थवाद से कहीं अधिक पसन्द थे।

एबट थेयर (1849-1921) और टॉमस डेविंग (1851-1983) जैसे कारीगरों ने 'अमरीकी नारी' का सम्मान बढ़ाने में विशेष योग्यता प्राप्त की। छोटे पंख धारण करके वह परी बन जाती थी और बड़े पंख धारण करके अप्सरा;

---

1. **क्लॉद मॉनेत** (1840-1926): प्रमुख प्रभाववादी फ्रांसीसी चित्रकार। उसकी कृतियों की विशेषता है छाया में प्रकाश और रंगों का कुशल संयोजन। वाटरलू पुल, एप्ते के तट पर चिनार के पेड़, नदी और जलपरियां (10 विशाल चित्र) आदि महत्त्वपूर्ण चित्र हैं।

निरावरण रूप में कुमुदिनी की आत्मा थी और सावरण रूप में कौमार्य का प्रतीक। अनेक स्त्रियों को बरामदों में बैठकर पत्र लिखते या पढ़ते अथवा फूल सूँघते या सजाते हुए अंकित किया गया। भित्तिचित्रकारों ने 'अमरीकी नारी' को विशाल आकार में दीवारों पर लटका दिया—ऐसी नारी ग्राहकों की इच्छा का प्रतीक थी, फिर चाहे वह प्रसिद्धि हो अथवा निर्माण-कार्य। जॉन डब्ल्यू० एलेक्ज़ेंडर (1856-1915) ने कार्नेगी इन्स्टीट्यूट के लिए पिट्सबर्ग के प्राण को मुकुट पहनाती हुई एक कमर तक निरावरण युवती का अंकन किया; किन्तु पिट्सबर्ग के प्राण की तबीयत विचलित होने की न थी, इसलिए इस अवसर पर वह जिरहबख्तर पहन कर आया था। इस प्रकार की अहम्मन्यता सौभाग्यवश चित्रकला में तो अब विरल है किन्तु स्मारकों के निर्माण में आज भी इसका उपयोग किया जाता है। 1949 में, न्यूयार्क की मैडिसन एवेन्यू पर एक मूर्ति का अवतरण हुआ : इसमें एक बलिष्ठ नवयुवक अपने ऊपर उड़ती हुई एक अर्ध-नग्न युवती को देखने में इतना डूबा है कि एक इमारत से नीचे गिरने ही वाला है। मूर्तिकार व्हीलर विलियम्स ने इस मूर्ति के बारे में बताया : "मैंने इसमें दिखलाया है कि वीनस[1] सोये हुए विशाल मैनहाटन को सागर पार से आनेवाली कला और संस्कृति के सौन्दर्य के प्रति जागृत कर रही है।"

अपनी अमरीकी जड़ों को उखाड़ फेंकने के प्रयत्नशील चित्रकारों को एक व्यक्ति बहुत पसन्द था जिसकी कभी कोई जड़ ही नहीं रही। जॉन सिंगर सार्जेण्ट (1856-1925) ने बीस साल की उम्र से पहले अमरीका के दर्शन तक नहीं किए थे और वहाँ वह रहा तो कभी नहीं। उसकी धनी फिलाडेलफिया-वासी माँ को लगातार सफर करने की सनक थी; वह अपने आज्ञापालक परिवार को हर जगह घसीटती फिरी, बस उस जगह कभी नहीं ले गई जिसे वे अपना घर कह सकते। उन्नीस साल की उम्र में सार्जेण्ट ने पेरिस में चित्रकला का शास्त्रीय अध्ययन शुरू किया और आश्चर्यजनक शीघ्रतापूर्वक अपनी परिष्कृत शैली का विकास किया—

---

1. **वीनस** : भारतीय पुराणों की 'रति' और यूनानी पुराणों की 'अफ्रोडाइट' के समान रोमन पुराणों की प्रेम और विवाह की देवी। आदर्श नारी सौन्दर्य की प्रतीक।

यह शैली उसके अनुभव की शुद्ध अभिव्यक्ति थी। हमेशा होटलों और किराये के मकानों में रहने के कारण वह अनेक संस्कृतियों का भागीदार नहीं था बल्कि दर्शक-मात्र था; वह केवल सतही बातों को ही देख सका था। वह किसी भी चीज़—फिर चाहे वह प्राकृतिक दृश्य हो चाहे कोई स्त्री—का रंगबिरंगा चित्र तैयार कर डालता था। ब्रश के सिर्फ़ एक ही आयास से वह वस्तु के आकृति और रंग ही नहीं वरन् विन्यास तथा यथार्थबोध और दृश्य का प्रभाव उत्पन्न कर देता था। उसकी कला की सीमा बस यहीं तक थी। दूसरों तक पहुँचाने के लिए उसके पास विचार अथवा भावनाएँ न थीं और उसकी कल्पनाशक्ति इतनी पंगु थी कि कभी एक ही चित्र में कई आकृतियों को दिखलाने की समस्या आ पड़ती तो वह किंकर्त्तव्यविमूढ़ हो जाता।

उसकी विशेषताएँ व्यक्ति-चित्रण के अनुकूल थीं; यही कारण है कि पचीस वर्ष से कम उम्र में ही उसने पेरिस में सनसनी पैदा कर दी। उसने नगर की प्रसिद्धतम सुन्दरी श्रीमती गॉत्रॉ, चित्रफलक 32, का चित्र बनाया तो सारे फ़ैशनपरस्त समाज में हलचल मच गई, लेकिन जब इस चित्र को 'सैलों'[1] में प्रदर्शित किया गया तो अफ़वाहों का बाजार गर्म हो गया। वास्तव में, सार्जेन्ट ने समाज-स्वीकृत सौन्दर्य की पारस्परिक प्रतिमूर्त्ति न बनाकर एक सतही और स्वार्थी व्यवसायिक सौन्दर्य का यथार्थ अंकन कर डाला था—अभद्र वस्त्रों के भीतर से नारी-शरीर झाँकता था, यहाँ तक कि त्वचा का अस्वास्थ्य-जन्य भूरा रंग तक साफ दीखता था—और यह सब कुछ अत्यन्त कुत्सित था। दर्शकों को यह चित्र बीभत्स लगा और वे 'सैलों' पर चढ़ दौड़े; उधर श्रीमती गॉत्रॉ को चित्रकार के स्टूडियो में दौरे आने लगे। सार्जेण्ट को केवल प्रशंसा पाने का अभ्यास था, इसलिए वह लन्दन चला गया। श्रीमती गॉत्रॉ का चित्र, जो **श्रीमती एक्स** (Madam X) नाम से विख्यात है, सार्जेन्ट का सर्वश्रेष्ठ चित्र माना जाता है, क्योंकि बाद में उसने इतना नग्न यथार्थ फिर कभी अंकित नहीं किया। वह अपनी पीढ़ी का सर्वाधिक सफल व्यक्ति-चित्रकार बन गया तथा उसने यूरोप और अमरीका की यात्राएँ करके अनेक धनी और प्रभावशाली व्यक्तियों के चित्र बनाये। एक बार उससे पूछा गया कि वह

---

1. **सैलों** : पेरिस की संसार-प्रसिद्ध वार्षिक कला प्रदर्शनी।

चिलमन के पीछे छिपे भीतरी मानव को खोजता है या नहीं, तो उसने उत्तर दिया : "चिलमन हो तो मैं चिलमन ही अंकित करूँगा। मैं तो दीखनेवाली वस्तु का ही चित्रण करता हूँ।"

फिर भी, सार्जेण्ट कल्पनाशील कलाकार बनना चाहता था। अधेड़ उम्र में वह बोस्टन की इमारतों पर धार्मिक और सांकेतिक भित्तिचित्र बनाने में अधिक रुचि लेने लगा। और शायद ही कोई योग्य व्यक्ति भावनाओं की अभिव्यक्ति में इतना असफल रहा हो। अपनी प्रतीकात्मक आकृतियों के अंकन में उसने दृश्य यथार्थवाद से काम लिया, जो उन्हें आत्मिक ऊँचाइयों तक उठाने में उसकी असफलता का प्रमाण है : उसके पैगम्बर विचित्र व्यवहार करनेवाले बूढ़े हैं और देवता किसी सरकस से भागे हुए अजीब पात्र। वे बड़ी-बड़ी दीवारों पर न जाने कितनी मुद्राओं में प्रदर्शित हैं तथा भित्तिचित्र कुल मिलाकर अजीब 'मेलोड्रैमेटिक' घालमेल मात्र हैं। असल में बात कुछ और थी। एक निष्प्राण शहरीपन द्वारा सार्जेण्ट ने सांसारिक लोगों के चित्र बनाने में सफलता पाई थी और इसी के द्वारा वह आदमी की धार्मिक भावनाओं का भी चित्रण करना चाहता था। यहीं वह असफल रहा। फिर भी सार्जेण्ट ख्यातिप्राप्त तथा अनेकानेक लोगों का प्रिय व्यक्ति-चित्रकार था, इसलिए उसके द्वारा निर्मित विकृतियों को भी 'सबसे अच्छे आदमियों' ने पसन्द किया था—यह तथ्य केवल यही सिद्ध करता है कि यह तो समाज का एक चलन है।

शराबखानों में सार्जेण्ट से अधिक लोकप्रिय चित्रकार था विलियम माइकेल हार्नेट (1848-1892)। आयरलैंड से आये हुए एक अमरीकी नागरिक का बेटा हार्नेट मामूली चीज़ों—अख़बारों, पाइपों, किताबों, बीयर की बोतलों – के चित्र इतने ठीक-ठीक बनाता, कि सादी पीठिका के सामने लकड़ी की नंगी मेज पर रखी उभरी हुई आकृतियाँ चित्रांकित नहीं बल्कि बिलकुल असली चीज़ें मालूम पड़ती थीं। अवकाश में वस्तुओं की स्थितियों तथा चमड़े, चीनी मिट्टी, काग़ज़ अथवा लकड़ी के विन्यास को इतने सक्षम ढंग से अभिव्यक्त किया जाता था कि चित्रों के सामने बाड़े लगाने पड़ते थे ताकि दर्शक अपनी अँगुलियों से छू-छूकर उनके रंग ही न पोंछ दें। वास्तव में उसकी सतहें इतनी यथार्थबोधक होती ही थीं कि उन्हें छूने का मन करता था। उसके सीधे-सादे समकालीन तो इन चित्रों से बेहद ख़ुश

थे, लेकिन कला-समीक्षक उन्हें इतना मामूली समझते थे कि कला का दर्जा तक देने को तैयार न थे।

शिष्ट और संस्कृत व्यक्तियों के तिरस्कार का प्रभाव आखिर हार्नेट पर पड़कर ही रहा; वह भी चेज़-जैसे अपेक्षया अधिक समाज-स्वीकृत चित्रकारों की भाँति म्यूनिख गया और वहाँ उसने भी लम्बी सफेद दाढ़ीवाले मध्यकालीन भिक्षु का चित्र बनाया। यह चित्र इतना भयानक था कि (जहाँ तक मालूम है) उसने फिर कभी आकृति-चित्रण नहीं किया। फिर भी उसने अपनी विषय-वस्तु को बदल दिया—वह मामूली चीज़ों की जगह पुरानी अजीबो-ग़रीब चीजों (जो चेज़ के स्टूडियो में भरी पड़ी थीं) के चित्र बनाने लगा। म्यूनिख के कला-समीक्षक अप्रभावित रहे, उन्होंने हार्नेट की सूक्ष्म कारीगरी का मज़ाक उड़ाया; वे तो केवल कला-मर्मज्ञता के प्रशंसक थे। हार्नेट को लगा कि उसे अपनी कृतियाँ योग्यतर व्यक्तियों के सामने रखनी चाहिए। इस उद्देश्य से पेरिस पहुँचकर उसने 'सैलों' (जिसे उसके समर्थक अज्ञानवश 'सैलून' कहते थे) में अपने चित्र **शिकार के बाद** (After the Hunt), चित्रफलक 33, का प्रदर्शन किया। न्यूयार्क और म्यूनिख की भाँति पेरिस में भी सामान्य दर्शक प्रसन्न तथा विशिष्ट व्यक्ति अप्रसन्न हो उठे, लेकिन प्रदर्शनी के एक सर्वाधिक लोकप्रिय चित्र की हैसियत से इसे एक पुस्तक में उद्धृत किया गया तो हार्नेट ने अपना श्रम सार्थक माना। अपनी पुरानी यथार्थवादी शैली और नई विषय-वस्तु लेकर वह अमरीका लौट गया।

पुरानी अजीबो-ग़रीब चीज़ों का शौक केवल उच्च वर्ग के लोगों तक ही सीमित न था, इसलिए चेज़ के स्टूडियो की तरह अमरीका के शराबखानों में भी ऐसी बहुत-सी चीज़ें रहती थीं। न्यूयार्क के एक होटल-मालिक ने **शिकार के बाद** को ख़रीद लिया। इस चित्र में विदेशी वस्तुओं का यथार्थवादी चित्रण है, और इसी चित्र को देखने के उद्देश्य से संसार-भर के शराब-प्रेमी उस होटल में पहुँचने लगे। सुदूर लंदन के **कर्मांशियल गज़ेट** में चित्र की प्रशंसा प्रकाशित हुई तथा विवरण दिया गया कि उस होटल में अक्सर जानेवाले अनुभवी शराब-प्रेमी किस तरह 'ग्रामीणों और विशेषतः शिकागो-वासियों से' शर्तें जीता करते हैं। ग्रामीण अथवा शिकागो-वासी 'कहते कि उन्हें बेवकूफ नहीं बनाया जा सकता और वे सारी चीज़ें एकदम असली चीज़ें

हैं जिन्हें लोगों को धोखा देने को टाँग दिया गया है।' शर्तें लग जातीं, फिर ग्रामीण व्यक्ति लटके हुए जग को हिलाने की कोशिश करता तो उसका हाथ एक सपाट सतह से जा टकराता और कमरा ठहाकों से गूंज उठता। शर्त का निबटारा हो जाता।

एक समय था जब संग्रहालयों में चेज़ के चित्र सोत्साह खरीदे जाते थे, लेकिन आज वे उनके तहखानों में पड़े हैं; प्रदर्शन-दीवारों पर, जहाँ चेज़ के चित्र टाँगे जाते थे, अब हार्नेट के बनाये हुए अचल जीवन के चित्र, जो सैलूनों के लिए बनाये गए थे, शोभित हैं। चेज़ के चित्र एक प्रकार से जागृत अहं से प्रेरित थे तथा कभी भी इस सीमा को लाँघ नहीं पाए। इसके विपरीत हार्नेट विभिन्न वस्तुओं को अपनी मनपसन्द डिज़ाइनों में व्यवस्थित करके इस तरह रंग भरता था कि आँखें धोखा खा जाएँ; अपनी इस शैली पर चित्रण करते हुए उसमें पुंजों के विन्यास और परस्पर सम्बन्ध के प्रति एक ऐसी सजगता का विकास हुआ, जो 'घनवाद' (Cubism) या 'अतियथार्थवाद' (Surrealism) जैसी भावी धाराओं का पूर्वाभास था। इन कला-आन्दोलनों के समर्थकों ने इस सन्दर्भ में हार्नेट को श्रेय दिया है, किन्तु इस प्रकार का कोई भी इरादा उसके दर्शन से परे था। फिर भी, यह सम्भव है, इस से एक बात अवश्य सिद्ध होती है—यदि कोई शिल्पी सहज ईमानदारी से अपने विनम्र कार्य को पूरा करता रहे तो कितनी गहराई और मौलिकता की उपलब्धि उसे हो सकती है।

सामान्य वस्तुओं के साथ पुनर्सम्पर्क के कारण अमरीकी चित्रकला में नई क्षमता का समावेश हो रहा था। मॉरिस प्रेण्डरगास्ट (1895-1924) बोस्टन के एक कार्ड-पेंटर के यहाँ शिक्षार्थी के रूप में ब्रश धोते-धोते अक्षर लिखना सीख गया। प्रत्येक रविवार को वह नगर से बाहर जाकर गायों के पीछे-पीछे भागता क्योंकि उसकी भीतरी इच्छा थी कि वह गायों के चित्र बनाए। कंजूसी से खर्च करके उसने एक हज़ार डालर बचाए और अपने कुछ चित्रों को मढ़वाया। तब एक पादरी की पत्नी से, जो उसे काफ़ी संस्कृत मालूम होती थी, सलाह ली कि उसे पेरिस जाना चाहिए या नहीं। पादरी की पत्नी ने उत्तर दिया, "अवश्य जाना चाहिए।" बस, जानवर ढोनेवाले जहाज़ में काम करता हुआ वह फ्रांस जा पहुँचा। कला-सम्बन्धी फ़ैशनों में उसकी तनिक भी रुचि न थी, इसलिए जब उसे

आधुनिकतावाद के जनक पॉल सेज़ाँ[1] की प्रशंसा करनेवाले पहले महत्त्वपूर्ण अमरीकी चित्रकार बनने का सौभाग्य मिला तो उसे पता तक न चला। उसने सेज़ाँ के सक्षम चित्रों की नकल न की, बल्कि प्रेरित होकर संकल्प किया कि वह भी अपनी मनःसृष्टियों के प्रति इतना ही ईमानदार रहेगा। प्रभाववाद के उपकरण उसकी आवश्यकताओं के अनुकूल थे, इसलिए उसने इस प्रतिष्ठित शिल्प की मदद से एक नई शैली का आविष्कार किया। उसने वेनिस की कला के खुशनुमा प्रदर्शनों को भी सीखा और फिर शेष जीवन अमरीका में बिताया।

प्रेण्डरगास्ट अपने भाई चार्ल्स के साथ, जो पहले फ्रेमसाज़ था और बाद में प्रसिद्ध चित्रकार बन गया, रहता था। दोनों व्यक्ति बच्चों की तरह बोस्टन की सड़कों पर घूमा करते और उनकी आँखें यथार्थ के केवल उसी अंश को देखा करतीं जो उनके स्वप्न के अनुकूल होता। प्रेण्डरगास्ट को रेवेयर सागर-तट पर तैरनेवाले नौजवान बड़े अच्छे लगते थे। उनका चित्रण करते वह गुनगुनाया करता :

ये खुले पाल, तिरती नौका, बहता समीर—
ओ, यौवनमय सुकुमार कली
तुम कहाँ चलीं ?[2]

परिपक्वता के फलस्वरूप प्रेण्डरगास्ट में परिवर्तन नहीं बल्कि गाम्भीर्य का उदय हुआ; अपने प्रौढ़ मस्तिष्क से उसने क्रीड़ारत बालक की सहज प्रसन्नता का चित्रण किया। पेड़ों की हरी-भरी पत्तियों के नीचे, आसमानी रंग के पानी के पास, सुनहरी बालू पर छुट्टियाँ मनानेवाले सैलानियों को बेहद खुशनुमा वातावरण उपलब्ध है। भीड़ का दृश्य वह इस तरह अंकित करता था मानो दूर से देख रहा हो—लोगों की मुद्राएँ और हलके रंगों के वस्त्र तो दीखते हैं लेकिन उनके चेहरे अस्पष्ट और एक-जैसे हैं। उनके शरीर, जिनके चित्रण में एक शक्तिशाली और विकृत लय है, आपस में इस तरह घुले-मिले हैं कि पता तक नहीं चलता कि एक

---

1. **पॉल सेज़ाँ** (1839-1906) : फ्रांसीसी चित्रकार। प्रभाववाद से अप्रभावित रहकर अपनी एक मौलिक आकर्षक शैली का विकास किया, जिसकी निन्दा भी की गई। इस शैली का विकसित रूप 'घनवाद' है। सेज़ाँ ने दृश्य, आकृति और अचल जीवन सभी चित्र बनाए।

2. शुभा वर्मा द्वारा पद्यानुवाद।

व्यक्ति कहाँ समाप्त होता है और दूसरा कहाँ प्रारम्भ। आकृति के अंकन में उसने रंग को रेखाओं से अधिक प्रश्रय दिया है सरसरी दृष्टि से देखने पर चित्र रंगों के विशृंखल धब्बे-मात्र मालूम पड़ते हैं, लेकिन देर तक देखने पर विलक्षण परिणाम निकलता है। सम्पूर्ण दृश्य सूर्य के प्रकाश से नहा उठता है, सपाट दीखने-वाली वीथियों में उभार पैदा हो जाता है, घुली-मिली आकृतियाँ सजीव होकर हरकत करने लगती हैं। वह युवती, जो अब अलग खड़ी है, एक क्षण पहले अपने साथी की कमर में हाथ डाले थी।

प्रेण्डरगास्ट ने अपने तैलचित्रों में अनेक प्रकार के चटख रंगों, अथवा प्रकाश और छाया के तीव्र वैषम्य का प्रयोग नहीं किया—उसका उद्देश्य था पुराने गलीचों-जैसा सम वर्णक्रम उत्पन्न करना। यही कारण है कि उसके चित्रों के फोटोग्राफ साफ नहीं आते। चित्रफलक 34 में उसका एक चित्र दिखाया गया है। इसमें उसकी निजी लय में तीखे रूपाकारों का अंकन है।

पारम्परिक चित्रकारों ने प्रेण्डरगास्ट के चित्रों को असंस्कृत कहकर उपेक्षित किया, लेकिन उदीयमान यथार्थवादी चित्रकारों का एक वर्ग उनका प्रशंसक था। ये चित्रकार अनेक बातों में प्रेण्डरगास्ट से सहमत न होते हुए भी 'कला के लिए कला' सिद्धान्त को अमान्य घोषित करने में साथ थे। इन चित्रकारों के अगुआ राबर्ट हेनरी (1865-1929) के शब्दों में, यथार्थवादियों की आस्था इस बात पर थी कि "सभी महान् व्यक्तियों की विशेषता उनकी मानवीयता है।" हेनरी को मालूम था कि चेज़ और उसके अनुयायियों द्वारा व्यापक रूप से प्रसारित कौशलों का घनिष्ठ सम्पर्क ज़िन्दगी के साथ न था, इसीलिए वे पनप नहीं सके। हेनरी के शैल्पिक उपादान भी उसके अग्रजों के समान ही थे लेकिन उसका दृढ़ विश्वास था कि ब्रश का काम और संपुंजन साध्य नहीं वरन् प्रकृति के प्रति वैय-क्तिक प्रतिक्रिया के साधन-मात्र हैं—इसी कारण वह अधिक सफल अगुआ भी बन सका। उसका कथन था कि किसी चित्र को देखकर दर्शक के मन में वही अनुभूति जागनी चाहिए जो प्रथम बार दृश्य अथवा व्यक्ति को देखकर चित्रकार के मन में जागी थी। अपने इसी सिद्धान्त का प्रतिपालन उसने अमरीकी युवती के अंकन में किया तो उसके समकालीन चौंक उठे—उसके चित्र में शिष्ट, संस्कृत और बनावटी

महिला की रक्तहीनता नहीं वरन् मांसल युवती की स्वस्थ ओजस्विता है। हेनरी ने विदेशों में रहकर अध्ययन किया था और वह संकीर्ण राष्ट्रवादी न था, फिर भी उसका विश्वास था कि चित्रकारों को स्वानुभवोद्भूत भावनाओं की ही अभिव्यक्ति करनी चाहिए; इसी विश्वास ने अमरीकी चित्रकला की जड़ें पुनः अमरीकी धरती में पहुँचा दीं। उसके अनुयायी जॉन स्लोन (1871-1951) का कहना था : "अमरीकी चित्रकार बनने के लिए अमरीकी झंडे का चित्र बनाना जरूरी नहीं है। हर बार आँखें खुलने पर अमरीकी दृश्य ही तो दीखता है!"

हेनरी फिलाडेल्फिया का निवासी था; वहाँ उसके प्रिय शिष्य अखबारों में तस्वीरें बनानेवाले चित्रकार थे—स्लोन, जॉर्ज लक्स (1867-1933), विलियम ग्लैकेन्स (1870-1938) और एवरेट शिन (1876-) वही काम करते थे जो आज फोटोग्राफी द्वारा होता है, और नगर की आम घटनाओं को चित्रित करते थे। लम्बे अरसे से मामूली दृश्यों को चित्रकला के अनुपयुक्त समझा जाता था। उन्नीसवीं शताब्दी में अमरीका में औद्योगिकीकरण बढ़ रहा था और चित्रकारों के समय को प्रभावित करना था; इसलिए उन चित्रकारों का कथन था कि शहरों की सीमा शुरू होते ही सौन्दर्य का अन्त हो जाता है। होमर-जैसे यथार्थवादी ने न्यूयार्क में बीस साल बिताए थे लेकिन उसने भी शहर को चित्रित नहीं किया। लेकिन हेनरी ने अपने शिष्यों को सलाह दी कि वे नगर से परिचित थे इसीलिए उन्हें उसका चित्रण अवश्य करना चाहिए। 1908 में चित्रकारों का यह वर्ग न्यूयार्क चला गया, लेकिन 'नेशनल अकादेमी' ने इन रिपोर्टर-चित्रकारों के क्रान्तिकारी चित्रों को अस्वीकृत कर दिया। हेनरी ने अपने चित्र वापस ले लिये और सुप्रसिद्ध 'आठ चित्रकारों' की प्रदर्शनी का आयोजन किया। इसमें प्रेण्डरगास्ट तथा अन्य चित्रकार भी शामिल थे लेकिन गन्दी बस्तियों के चितेरों की कृतियाँ ही सबसे अधिक आकर्षक थीं। 'कूड़ा-करकट कला-सम्प्रदाय' (Ash Can School) कहकर उनका मज़ाक उड़ाया गया, लेकिन समय की आत्मा को उन्होंने इतनी गहराई से पकड़ा था कि व्यंग्य-वाणों से उनका कुछ बिगड़ न सका।

अमरीका में उन दिनों जनसाधारण के प्रति एक नई रुचि जागी, जिसके

फलस्वरूप हर ओर समाज-सुधार हो रहे थे। रूज़वेल्ट प्रथम[1] ट्रस्टों की बखिया उधेड़ने में लगे थे, 'छिद्रान्वेषी' लखपतियों की पोल खोल रहे थे, ड्रीज़र[2] अपने उपन्यास लिख रहा था। 'कूड़ा-करकट' चित्रकारों का दावा था कि ग़रीब लोग प्रकृति के अधिक समीप हैं और इसलिए अमीरों से अधिक अच्छी विषयवस्तु हैं—यह दावा समय की गति के अनुकूल ही था। लेकिन गन्दी बस्तियों में घूमनेवाले चित्रकारों में, जो पहले कभी अखबारों में तस्वीरें बनाया करते थे, सच्चे सुधारवादियों जैसा पुरज़ोर गुस्सा न था; वे तो अपने चित्रों के लिए विषयान्वेषी सहृदय रिपोर्टर थे। स्लोन, चित्रफलक 35, ने ऊपर से जानेवाली रेलगाड़ी के नीचे खड़ी शाम की भीड़ का अंकन इस तरह किया मानो वह दृश्य-चित्रकार हो और जंगल के कुंज में क्रीड़ारत जलपरियों का चित्रण कर रहा हो; उसकी सर्वोत्कृष्ट कृतियों में असीमित क्षमता और सहज स्थायित्व है। लक्स अधिक साहसी, ज्यादा खुशदिल और कम लज्जालु था। उसका नाले में नाचती दो गन्दी लड़कियों का चित्र बचपन के आनन्द की अद्भुत प्रशस्ति है। ग्लैकेन्स को रंगों से मोह था; उसने यथार्थ चित्रण तथा रिनॉय[3] के प्रभाव का सामंजस्य स्थापित किया। शिन

---

1. **थियोडोर रूज़वेल्ट** (1858-1919) : मूलतः हालैण्डवासी। अमरीका के छब्बीसवें राष्ट्रपति। उनका सिद्धान्त था—आराम और सुरक्षा का जीवन छोड़कर अच्छे और मुश्किल कामों को पूरा करो। अमरीका की जनता में नया जोश पैदा करने का श्रेय आपको है।

2. **थियोडोर ड्रीज़र, हर्मन अलबर्ट** (1871-1945) : अमरीकी लेखक। बाल्ज़ाक, हक्सले और डारविन की कृतियों से प्रभावित। कृतियाँ : सिस्टर कैरी, जेनी गर्हार्ट, द जीनियस और द अमेरिकन ट्रैजेडी। ड्रीज़र का दर्शन था कि समाज की सामाजिक और आर्थिक शक्तियाँ आदमी को सिर्फ एक बेजान मुहरा बनाकर रख देती हैं। अन्तिम उपन्यास में इस दर्शन का समग्र दिग्दर्शन।

3. **पियरे आगस्त रिनॉय** (1841-1919) : फ्रांसीसी चित्रकार। दर्जी का पुत्र और शुरू में चीनी मिट्टी के कारखाने में प्रशिक्षार्थी। उसने प्रभाववाद को स्वीकार किया। इटली और अफ्रीका का भ्रमण करने के पश्चात् रिवेयरा में स्थायी निवास। आकृतियों और दृश्यचित्रों दोनों का सर्जक। प्रसिद्ध चित्र : स्नानार्थी, घुमक्कड़ों का भोजन, वक्स, चबूतरा, जाँ सामरी का व्यक्तिचित्र आदि।

सौन्दर्य का पुजारी था : नाट्यसंगीत रेखाचित्रों के इस सर्जक ने संगीत-कक्षों की गायिकाओं को वही सुकुमारता प्रदान की जो फ्रांसीसी चित्रकार वातॉ[1] कृत अठारहवीं शताब्दी के बीन-वादकों में है, यद्यपि बीन-वादकों जैसी गहराई गायिकाओं में नहीं है। 'कूड़ा-करकट' चित्रकारों को उनकी विषयवस्तु के कारण यथार्थवादी माना जाता था, लेकिन वस्तुत: नागर जीवन के प्रति उनकी दृष्टि स्वच्छन्दतावादी ही थी। उनके लिए सामान्य नागरिक दयनीय अथवा साधारण नहीं वरन् अत्यन्त आकर्षक थे।

'कूड़ा-करकट 'सम्प्रदाय' का सर्वोत्कृष्ट चित्रकार जॉर्ज बेलोज़ (1882-1925) अपने सहयोगियों से कुछ कम उम्र था। वह दुनिया का अकेला आदमी था जिसके सामने दो रास्ते खुले थे—वह बहुत अच्छा चित्रकार भी बन सकता था और बहुत अच्छा बेसबॉल-खिलाड़ी भी; उसने पहला रास्ता चुना लेकिन खिलाड़ियों-जैसी स्वच्छन्द ओजस्विता उसमें सदा बनी रही। अपने अध्ययन के आखिरी वर्ष में 'आहायो राज्य कालेज' को छोड़कर उसने हेनरी का शिष्यत्व स्वीकार कर लिया और लगभग तत्काल कला का प्रखर प्रवाह जारी हो गया। बेलोज़ को शक्ति और गति से बेहद लगाव था; उसने मुक्केबाज़ों, वाष्पचालित बेलचों और बर्फ से जूझते गाड़ियों में जुते घोड़ों के चित्र बनाए। उसके व्यक्ति-चित्र अत्यधिक प्रभावशाली हैं। उसने अपनी चाची के चित्र में बुढ़ापे की सारी कुरूपता और जीर्णता का प्रदर्शन किया, किन्तु इतने प्रेम से कि सौन्दर्य की सृष्टि होकर रही। उसने अपनी छोटी-सी लड़की को बड़ों के कपड़े पहनाकर उसके सौन्दर्य के अंकन में मुक्त उल्लास का ऐसा चित्रण किया, कि यदि ईमानदारी की तनिक भी कमी होती तो चित्र बिलकुल अनाकर्षक होजाता। उसके दृश्य-चित्रों में अभिव्यक्त मनःस्थितियों के कारण सप्राण हैं : कभी प्रकाशयुक्त गीतिमयता, कभी अवसाद-पूर्ण रहस्यात्मकता। वह अत्यधिक संवेगात्मक चित्रकार था लेकिन साहित्यिक

---

1. **अन्ताइन वातॉ** (1684-1721) : फ्रांसीसी चित्रकार। अठारहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध के फ्रांसीसी आभिजात्य जीवन के चित्रों के अत्यन्त सुकुमार सौन्दर्य की सृष्टि के लिए प्रख्यात। प्रसिद्ध चित्र : विदा लेते हुए सिपाही, सलीब, ग्रामीण मनोरंजन आदि।

काव्यात्मकता का चित्रण उसने कभी नहीं किया, क्योंकि उसकी भावनाओं का आधार दृश्य-जगत् था।

उसने इतनी शीघ्रता से, इतने प्रकार के, इतने सक्षम, इतने पुष्ट और इतने विवरणयुक्त चित्र बनाए कि उनमें शान्तचित्त होकर सोचने का प्रश्न ही न था। उसका कोई भी चित्र नीरस नहीं है किन्तु अनेक असम्बद्ध अवश्य हैं : संपुंजन त्रुटिपूर्ण हैं तथा उसकी अपनी रुचि की कमी या अधिकता के अनुसार चित्रांश कम या अधिक सक्षम हैं। वह काले और सफेद रंगों में ही स्वभावतः सोच पाता था, इसलिए वह एक श्रेष्ठ लीथोग्राफर था और अपने चित्रों में उसने प्रकाश और छाया के विपर्यय का आकर्षक उपयोग किया है। इसके बावजूद, उसके रंग अक्सर नीरस हैं।

समय बीतने के साथ-साथ बेलोज़ का आन्तरिक द्वन्द्व कम हुआ और उसने अपनी कमज़ोरियों पर विजय पाई। उसके चित्रों में पहले जैसी ओजस्विता तो क़ायम ही रही, उसके संपुंजन अधिक प्रभावशाली और रंग अधिक आकर्षक होने लगे। इस समय तक वह अमरीका का एक सर्वाधिक उत्तेजक चित्रकार बन चुका था और अगर उसके बढ़िया स्वास्थ्य ने ही धोखा न दिया होता तो वह शायद संसार का एक महान् चित्रकार बन जाता। उसके शरीर के पट्ठों में अक्सर मरोड़ उठा करती थी; कोई कमज़ोर आदमी तो फौरन डाक्टर के पास भागा जाता, लेकिन बेलोज़ ने कभी ध्यान नहीं दिया। चवालीस साल की उम्र में उसका 'अपेण्डिक्स' फट गया, और उसकी अकाल मृत्यु हो गई।

उस समय सारा संसार संत्रस्त था। कला और जीवन दोनों उस भँवर में फँस चुके थे जिसमें हम आज भी चक्कर खा रहे हैं।

सप्तम अध्याय

श्रेष्ठ आधुनिक चित्रकार

जॉन मेरिन (1872-1953) ने अधर में घूमती वूलवर्थ इमारत के जल-चित्र प्रदर्शित किये, चित्रफलक 36, तो इमारत का वास्तुकार बेहद नाराज हो उठा, लेकिन मेरिन ने अपने चित्रों के पक्ष में कहा कि किसी बड़े शहर की ज़िन्दगी उसके निवासियों तक ही तो सीमित नहीं होती। उसने कहा : "क्या इमारतें स्वयं मुर्दा हैं ?…मुझे तो अनेक कार्यकारी शक्तियाँ, अत्यधिक गति—बड़ी इमारतें और छोटी इमारतें, बड़ी और छोटी का संघर्ष, एक पुंज का दूसरे अपेक्षया बड़े या छोटे पुंज पर प्रभाव, सब कुछ मुझे दीखता है।…ये शक्तियाँ अगल-बगल, ऊपर-नीचे खींचातानी करती रहती हैं और मुझे उनके संघर्ष की ध्वनि सुनाई पड़ती है और महान् संगीत का सृजन होता है।"

मेरिन ने चेज़ का शिष्यत्व अस्वीकार कर दिया। उसका विश्वास था कि किसी वस्तु का यथार्थ निरूपण गतिहीन है और उससे 'कुछ नहीं होता।…संसार की गतिमयता को अभिव्यक्त करना ही कला का उद्देश्य है।' उसकी दृष्टि किसी भी मान्य कला-शैली के अनुरूप न थी, इसलिए कभी वह न्यू जर्सी के अपने घर में खाली बैठा रहता और कभी यूरोप-भ्रमण करता, और कभी-कभी एकाध चित्र बना लेता जो किसी को भी पसन्द न आता—उसे स्वयं तो कतई नहीं। चालीस साल का हो जाने के बाद, जब उसके परिवारवालों ने उसे एकदम बेकार समझ लिया, तब उसकी कला का स्वरूप-निर्धारण हुआ। अपनी आवश्यकतानुसार राह

का निर्वाचन कर चुकने के बाद ही उसने अमरीका में आधुनिक कला के प्रबल समर्थक अल्फ्रेड स्टीग्लिज़[1] से, जाना कि प्रौढ़ यूरोपीय चित्रकार भी लगभग समान दिशा में बढ़ रहे थे।

समस्त यूरोप के चित्रकार पेरिस में एकत्र थे। सबकी एक राय थी कि पुनर्जागरणकालीन चित्रकला परम्परा[2]—कि वस्तुओं का यथार्थ चित्रण ही किया जाय—प्रभाववादियों के हाथों अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच चुकी थी। कला को मृत्यु से बचाने के लिए नई दिशाओं का अन्वेषण आवश्यक था। वान गो[3] और गोगाँ[4] ने जिस राह का अन्वेषण किया था, उसी का अनुसरण मातीस[5] और राउल्त[6] जैसे चित्रकारों ने, जिन्हें अभिव्यंजनावादी (Expressionists) कहा

---

1. **अल्फ्रेड स्टीग्लिज** (1864-1946) : अमरीकी फ़ोटोग्राफर। आधुनिक कला को अमरीका पहुँचाने में महत्त्वपूर्ण योग दिया तथा अमरीकी आधुनिक चित्रकारों का समर्थन किया। प्रसिद्ध '291' गैलरी का आयोजक।

2. **पुनर्जागरणकालीन चित्रकला परम्परा** : यूरोप के विकास में एक काल-विशेष (लगभग पन्द्रहवीं से अठारहवीं शताब्दी)। इस काल की कला की विशिष्टता है संसार और मानव का सहज सौन्दर्य और संगीत द्वारा प्रेरित यथार्थ चित्रण। राफेल, लियोनार्दो दा विंची, तीत्याँ, माइकेलांजेलो आदि इस काल के प्रमुख कलाकार थे।

3. **विन्सेन्ट वान गो** (1853-1890): 'उत्तर प्रभाववादी आन्दोलन' का हालैंडवासी चित्रकार। प्रमुख चित्र : आलू खानेवाले, मांतमार्ते के रेस्तराँ।

4. **पॉल गोगाँ** (1848-1903) 'उत्तर-प्रभाववादी आन्दोलन' के प्रमुख चित्रकारों में से एक। लकड़ी की तराश और पकाई हुई मिट्टी से मूर्तियाँ भी बनायीं। प्रमुख कृतियाँ : क्राइस्ट जन. ओलम्पिया, उनकी देह का सोना, ताहिती की डायने (मूर्ति) आदि।

5. **मातीस** (1869-) : फ्रांसीसी चित्रकार। अत्यधिक भाव-प्रवण विरूपण का धनी। अचल जीवन, दृश्यचित्र, नारी-आकृति और प्रकाशमान प्रकोष्ठ सभी का चित्रण किया।

6. **जॉर्जेज राउल्त** (1871-1958) : फ्रांसीसी चित्रकार। उत्तर-प्रभाववादियों से कुछ प्रभावित। कृतियों में रहस्यात्मक धार्मिकता। मसखरे, न्यायाधीश, ईसा, परिश्रमी अथवा पीड़ित आदमी जैसे बिम्बों द्वारा उसने सामाजिक न्याय, करुणा, आत्मिक सन्तोष अथवा मानवीय पीड़ा का अंकन किया। एचिंग, लीथो, पुस्तकों के चित्रों, नक्काशीदार काँच की सजावट, पर्दों और

जा सकता है, किया—इन चित्रकारों की रुचि बाह्य प्रकृति से अधिक आन्तरिक भावनाओं में थी। मानसिक स्थितियों की विशदतर अभिव्यक्ति के उद्देश्य से उन्होंने रूप और वर्ण को विरूपित किया। किसी आकृति के जिस अंश पर वे ज़ोर देना चाहते थे उसे परिवर्द्धित कर देते थे; और किसी वस्तु का स्वाभाविक रंग चाहे ज़ो हो उसे लाल रंग से ही दिखाया जाता था बशर्ते कि इससे उसके प्रति चित्रकार की प्रतिक्रिया अधिक स्पष्ट हो सके। चित्रकारों के एक दूसरे वर्ग को, जो सेज़ाँ का अनुयायी था, 'घनवादी' (Cubists) कहा जाने लगा। इन चित्रकारों की रुचि भावनाओं से अधिक रूपान्तर में थी; ये भौतिक यथार्थ को मूलभूत रचना-सम्बन्धी अवयवों—घन, शंकु और सिलिंडर—में अभिव्यक्त करने के लिए प्रयत्नशील थे। इनका कथन था कि प्रकृति के किसी क्षेत्र के चारों ओर चौखटा लगा देने को चित्र नहीं कहते; चित्र तो किसी मोटर-कार या घड़ी की तरह अपने-आपमें सम्पूर्ण वस्तु है और अपने ही कार्य के नियमों का पालन करता है। रंग एक भौतिक पदार्थ है और कैनवस एक सपाट सतह; दोनों के किसी संगत मिश्रण को ही, जो अभिज्ञेय आकृतियों पर आधृत हुए बिना आँखों (जो भौतिक शरीर-अंग हैं) को सन्तोष दे सके, श्रेष्ठ चित्र कहा जाता है।

'अभिव्यंजनावाद' और 'घनवाद' दोनों के सचेत उद्देश्य तो कुछ और थे, लेकिन हुआ यह कि प्रकृति की सामान्य दृश्यता को तथाकथित अमूर्तता (Abstractions) में तोड़ा-मरोड़ा जाने लगा। सच तो यह है कि दोनों वादों के बीच कोई विभाजन रेखा उनकी कृतियों से अधिक स्पष्ट कैफे की बहसों या आलोचनात्मक निबन्धों में थी। फ्रांसीसी आधुनिकतावाद के अगुआ पिकासो[1] के समान

चीनी मिट्टी के काम के लिए ख्यात। प्रसिद्ध चित्र : तीन न्यायाधीश, बूढ़ा मसखरा, सिपाहियों के उपहास-पात्र ईसा आदि।

1. **पाब्लो पिकासो** (1881-) : स्पेन में जन्मा चित्रकार। आधुनिक चित्रकला में 'घनवाद' का प्रवर्तक। नीग्रो मूर्तिकला की विलक्षण अभिव्यंजना को पहचाननेवाला प्रथम चित्रकार। आधुनिक चित्रकला पर गहरा प्रभाव छोड़ा—दूसरा समान प्रभावशाली चित्रकार सेज़ाँ था। प्रारम्भिक कृतियों में भूरे या बादामी रंगों में, बिन्दु-अंकित, कुछ अमूर्तता कुछ

अधिकतर चित्रकार दोनों आन्दोलनों के अन्वेषणों का उपयोग—कभी-कभी तो एक ही चित्र में—साथ-साथ करते थे। उनका विश्वास था कि वे ह्रासोन्मुख कृत्रिम उपादानों को छोड़कर मूलतत्त्व की ओर वापस आ रहे हैं; इसलिए सभी चित्रकारों ने समान रूप से अपने प्रेरणा-स्रोतों के रूप में अफ्रीकी मूर्तिकला, बच्चों और पागलों की कृतियों तथा सीधे-सादे अमरीकी चित्रकारों जैसे प्रशिक्षणविहीन चित्रकारों को—जिन्हें वे प्रकृत मानव की सहज अभिव्यक्ति मानते थे—स्वीकार किया।

सम्पूर्ण आन्दोलन की प्रेरणा निस्सन्देह एक आशंकायुक्त बेचैनी थी। यूरोपीय चित्रकार अन्य देशों के चित्रकारों से अधिक संवेदनशील थे, इसलिए अवचेतन रूप से उन्हें आभास हो गया था कि उनकी संस्कृति के पारस्परिक सारतत्त्व को खंड-खंड करनेवाली आपत्ति आनेवाली है। सामाजिक मूल्य ढह रहे थे तो चित्रकार कैसे आत्मतुष्ट रह सकते थे! वे बमबारी से ध्वस्त किसी नगर के निवासियों की भाँति अनजानी जगहों में शरण लेते और कभी-कभी ऐसी जगहों में शान्ति पाते जहाँ की कल्पना तक उनके अग्रज न कर पाये थे।

दोनों विश्वयुद्धों में अमरीका ने भाग लिया। इससे स्पष्ट है कि वह नई शक्तियों और नये ख़तरों से मुक्त न था; किन्तु संकट अपेक्षया कम सन्निकटदी खता था, और जब आया तो कम विनाशक था। वस्तुतः अठारहवीं शताब्दी का दर्शन और उन्नीसवीं शताब्दी का अर्थशास्त्र यूरोप की अपेक्षा अमरीका में कम परिवर्तित रूप में मान्य रहे। अतः, यह स्वाभाविक ही है कि सेज़ाँ और वान गो के समकालीन अमरीकी चित्रकारों ने वह बेचैनी नहीं महसूस की, जिससे प्रेरित होकर फ्रांस के श्रेष्ठ चित्रकारों ने कला और रुचि के पुराने मानदण्डों को तहस-नहस कर दिया। लेकिन अमरीकी समाज भी स्थिर न था; मेरिन के एकाकी संघर्ष से स्पष्ट है कि बीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में ही सुयोग्य कलाकारों को नये शिल्पों की

यथार्थता-रूप का अंकन नहीं रूप का सृजन—एक दृश्य-संगीत। 1925 के बाद की कृतियां अतियथार्थवाद से प्रेरित अतिकल्पनाशील स्वप्नावलियां। 'गुएर्नीका' (भित्तिचित्र) में स्पेन के गृह-युद्ध का दुःस्वप्न के रूप में चित्रण।

आवश्यकता का अनुभव हुआ था। उनके अग्रजों को अनबूझ पहेली मालूम पड़ने वाली यूरोपीय कला उनके लिए सार्थक हो गई।

1913 में, अमरीका के सर्वाधिक सक्षम चित्रकारों ने—जिनमें हेनरी और बेलोज़-जैसे अमरीकी मौलिकता के समर्थक भी थे—'आर्मरी शो' (Armory Show) का आयोजन किया; इस प्रदर्शन में अत्यधिक आधुनिक पेरिसी कला के नमूने भी शामिल थे। लेकिन एक परेशानी थी : फ्रांसीसी दर्शकों ने तो आधुनिकता का क्रमिक विकास देखा था, इसलिए वे आधुनिक कला को समझ सकते थे; इसके विपरीत अजीब-अजीब तरह के ये चित्र अमरीकी दर्शकों के सामने सहसा रख दिये गए जबकि इस कला को समझने की तनिक भी क्षमता उनमें न थी। अखबारों ने हत्या के मुकदमों-जैसी सुर्खियाँ छापीं और भीड़-के-भीड़ लोगों ने तिरस्कार या उपहास करने के लिए प्रदर्शनी देखी। इस प्रकार 'आधुनिक कला' के विरुद्ध तीव्र रोष का जन्म हुआ, जिसके कारण आज भी समकालीन चित्रकला का तर्कसंगत विवेचन सम्भव नहीं हो पाता।

अनेक लोगों को अपनी रुचि पर भरोसा न था और वे नये विचारों के स्वागत को तैयार न थे, इसलिए 'आर्मरी शो' में तथा उसके बाद की प्रदर्शनियों में भी, वे सहज और सुन्दर चित्रों को नज़रअन्दाज़ करके अतिवादी चित्रों का मज़ाक उड़ाकर अपने अहं को तुष्ट करते थे। दूसरी श्रेणी के चित्रकारों ने इसका लाभ उठाया; उनके पास कोई संगत कथ्य नहीं था किन्तु दूसरों को झिंझोड़कर ही प्रसिद्धि प्राप्त करना उनका काम बन गया। हीनताग्रस्त कला-समीक्षकों ने भी इसका लाभ उठाया; जनता जिन चित्रों को समझ तक न पाती उन्हीं की प्रशंसा करके वे स्वयं को बड़ा समझने लगे। इसके फलस्वरूप एक अस्त-व्यस्तता फैल गई, जिसका लाभ प्रेरणाहीन चित्रकारों ने उठाया; उन्होंने नारा दिया कि वे जानी-पहचानी मामूली चीज़ों से प्रेरित होकर सबके लिए बोधगम्य सुन्दर चित्र बनाते हैं इसीलिए वे ही महान् कला-परम्पराओं के उत्तराधिकारी हैं। इस दौरान, सर्वश्रेष्ठ समकालीन चित्रकार, किसी भी युग के श्रेष्ठ चित्रकारों के समान, चुपचाप अपनी और अपनी पीढ़ी की भावनाओं को सर्वाधिक उपयुक्त शैली में अभिव्यक्त करने में संलग्न रहे। उनका उद्देश्य केवल एक था : चित्र सक्षम बने; वह

पारम्परिक है या प्रयोगात्मक, इससे उन्हें वास्ता न था। किन्तु वे नये युग में रहते थे, इसीलिए अनजाने ही नई दिशाओं में बह गये।

जिस समय फ्रांसीसी प्रवृत्तियों का प्रवेश अमरीका में हुआ, उस समय तक मेरिन परिपक्व हो चुका था, इसलिए अन्य कुशल कलाकारों की कृतियों के अध्ययन से उसने खूब लाभ उठाया। उसने कभी पेरिसी कला की अन्धी नकल नहीं की—उसकी प्रेरणा तो 'मेन' राज्य था। उसने सागर, नौकाओं और समुद्र-तटों को जलरंगों में चित्रित किया और समय बीतने के साथ-साथ उसके चित्रों की क्षमता अधिकाधिक बढ़ती गई। वह प्राकृतिक विवरणों को यथातथ्य चित्रित नहीं करता, लेकिन यथार्थता की मूल भावना को भी कभी तिरस्कृत नहीं करता; उसके आकाश का सूर्य काला हो सकता है किन्तु शेष चित्र के सन्दर्भ में वह सूर्य यथार्थ ही मालूम पड़ता है। रूप और रंग के खिंचाव और ढिलाव उसके चित्रों में विद्युत् की सी ओजस्विता उत्पन्न कर देते हैं। उसने लिखा है : "मैं चीज़ों को लड़ा सकता हूँ। मैं बढ़िया संघर्ष दिखा सकता हूँ। जहाँ कहीं जीवित मानव-प्राणी होंगे वहाँ संघर्ष अवश्य होगा। किन्तु मुझमें इतनी क्षमता होनी चाहिए कि मैं इच्छानुसार संघर्ष का अन्त करके सन्तुलन स्थापित कर सकूं।" मेरिन की कृतियों में विरोधी शक्तियों के पूर्ण सन्तुलन को देखकर दर्शकों के मन में मानव-मात्र और तर्कसंगत सृष्टि के प्रति आस्था का उदय होता है।

मार्सडेन हार्टली (1877-1943) मेरिन से अलग था। अपनी निजी शैली के अन्वेषण से पूर्व उसने यूरोपीय शैलियों के प्रयोग आरम्भ कर दिये। शुरू-शुरू में, मेन में रहते हुए ही उसने प्रभाववाद की शैली तथा राइडर के प्रभाव में कुछ प्रयोग किए, जिनसे उसे लाभ भी हुआ। तभी वह विदेश चला गया और एक शिल्प से दूसरे शिल्प की उसकी लम्बी यात्रा आरम्भ हुई। उसने पेरिस की शैलियों का उपयोग उनके विशुद्ध रूप में भी किया और कम सूक्ष्म जर्मन रूपान्तरों में भी—दूसरा रूप उसके चिन्तक मानस के अधिक अनुकूल था। अनेक परस्पर-विरोधी प्रभावों के अन्तर्गत उसने काम किया—भटके हुए कुत्ते की तरह हाथ-पाँव मारे। एक शैली में, जिसे वह इंजील की तरह प्रचारित करता, अंकन करते-करते वह उसे छोड़कर किसी और शैली में कृतसंकल्प होकर काम करने लगता। फिर भी दसियों

वर्ष बीत गए और उसकी कृतियाँ 'आशाजनक' से अधिक न बन सकीं।

साठ साल पूरे करने के बाद, उसे पेरिस के काफेओं में एक मुर्गाबी की चीख सुनाई पड़ी और उसने बर्लिन के आकाश में धब्बे देखे जो शायद 'मौसम के अनुसार दक्षिण या उत्तर को जाते हुए हँस रहे होंगे।...मैं अपने देश मेन से कहता हूँ कि धैर्य रखो और मुझे क्षमा करो : जल्दी ही मैं तुम्हारे बिलकुल पास आ जाऊँगा; मुझे आशा है कि लौटे हुए घुमक्कड़ की तरह मेरा स्वागत होगा। उस समय मुझे बेहद खुशी होगी और मैं 'एण्ड्रोस्कॉगिन' के मन्थर, मधुर और गम्भीर संगीत का आनन्द लूटूंगा।" घुमक्कड़ हार्टली लौटकर बुढ़ापे में अपने घर पहुँचा और वहाँ उसने देशज संवेदनों का उपयोग किया कि लम्बे समय में सीखा हुआ शिल्प सार्थक हो उठा। उसके जीवनकाल में दस वर्ष शेष थे। इसी अवधि में उसने अपने प्रसिद्ध चित्र बनाये। **मछुए का अन्तिम भोजन** (Fisherman's Last Supper), चित्रफलक 37, इसी श्रेणी का एक चित्र है। मछुए ग्रांड बैंक्स[1] को रवाना होनेवाले है, उन्हें विदा दी जा रही है। विदाई के तनाव को चित्र में अभिव्यंजनावाद के शिल्प द्वारा प्रेषित किया गया है।

अपनी अनुभूतियों के केन्द्रबिन्दु तक पहुँचने में हार्टली को बहुत श्रम करना पड़ा था लेकिन मैक्स वेबर (1881-) स्वभावतः सरलतापूर्वक पेरिस कला-सम्प्रदाय का प्रमुख अमरीकी प्रतिनिधि बन गया। व्हिस्लर के समान ही उसकी पीठिका भी बहुविधि थी। वह एक रूसी दर्जी का बेटा था। दस साल की उम्र में वह ब्रुकलिन लाया गया। वहाँ चीनी चित्रकला के अनुयायी आर्थर वेस्ली डो ने उसे चित्रकला की प्रारम्भिक शिक्षा दी। फिर वह पेरिस पहुँचा, जहाँ उसपर सेजाँ का अमित प्रभाव पड़ा और तीन शानदार साल उसने आधुनिक कला के महान् जीवित अग्रणी चित्रकारों—मातीस, पिकासो, सीधे-सादे रूसो[2]—के साथ बिताये। तब

---

1. अमरीका के पूर्वी तट से कुछ हटकर अतलांतिक महासागर का एक भाग जहाँ मछलियाँ बेशुमार पाई जाती हैं।

2. **पियरे यूनिये थियोडोर रूसो** (1812-1867) बार्बीजाँ कला-सम्प्रदाय का फ्रांसीसी चित्रकार। जीवन के उत्तरार्द्ध में ही प्रशंसित और मान्य। प्रसिद्ध चित्र : शाह बलूत की सड़क, कुहरा, जंगल का अन्त आदि।

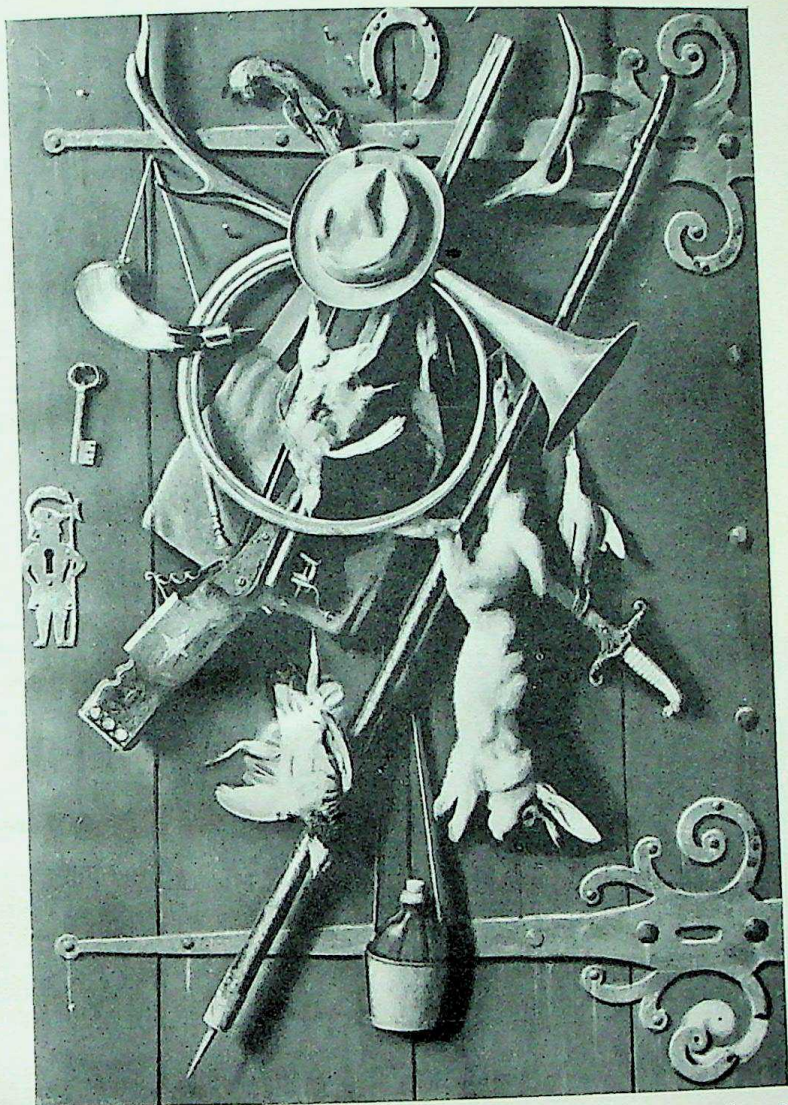
वेबर अमरीका लौट गया। पेरिस के साथ उसका सम्पर्क मात्र उन चित्रों द्वारा है जो सागर पार करके वहाँ पहुँचते हैं। उसने फ्रांसीसी चित्रकला के विकास के समानान्तर काम किया है—घनवाद तथा अन्य प्रकार के अमूर्तनों, अभिव्यंजनावाद के अनेक रूपों तथा शिल्प और विषयवस्तु के महत्त्वों को विभिन्नता प्रदान करके अनुपातों में संतुलित करने का अभ्यास किया है—फैशन के तौर पर नहीं बल्कि अपने मानसिक विकास के अध्ययन की गम्भीर आवश्यकता से प्रेरित होकर। कभी-कभी तो वह पेरिस के कलाकारों से पहले ही किसी आगे के बिन्दु पर पहुँच गया। **इंगित** (Gesture), चित्रफलक 46, उसका एक अपेक्षया अधिक प्रकृतिवादी चित्र है, लेकिन इसमें भी उसने अपने त्रिआयामात्मक डिज़ायन के आदर्श को पूरा करने के लिए नारी रूप का पुनर्निर्माण किया है।

वेबर की कला हमें एक कल्पना के देश में ले जाती है जहाँ आकृतियाँ यथार्थवत् होते हुए भी भिन्न हैं—किसी स्वप्न की आकृतियों के समान। उसकी अनुभूतियों के सभी पक्षों द्वारा प्रतिबिम्बित संसार—उसके जन्मस्थान के सुखकरपूर्वीय बिम्बविधान, उसके रूढ़ यहूदी पूर्वजों की उच्च रहस्यात्मकता, फ्रांसीसी स्टूडियो की प्रयोगात्मक कुशलता और अमरीका की नवीन ओजस्विता—हमें दीखता है। विदग्ध वर्णिका-भंग (colour-scheme) और रूपाकारों द्वारा, जो स्वयं सन्तोषप्रद हैं, भावना का प्रेषण दर्शकों तक होता है—जैसे संगीत द्वारा होता है।

मेरिन की भाँति, चार्ल्स शीलर (1883-) ने भी चेज़ के साथ अध्ययन किया, किन्तु मेरिन के समान चेज़ के गम्भीर प्रभाव को अस्वीकृत न करके वह उसका अनुयायी बन गया। तूलिका द्वारा सतहों पर अंकन करने में निपुणता प्राप्त करने के बाद उसने यूरोप की यात्रा की। इस यात्रा के दौरान उसने अनुभव किया कि उसे संरचनात्मक तत्त्वों का प्रशिक्षण तो मिला ही नहीं जिसके कारण अतीत के महान् चित्रकारों के चित्रों में त्रिआयामात्मक प्रभाव उत्पन्न होता है। उसके पेरिसवासी समकालीन चित्रकारों ने उसे विश्वास दिलाया कि यदि इस संरचना का उपयोग प्रकृति के यथातथ्य अंकन में न करके विशुद्ध डिज़ायन के निर्माण में किया जाय तो 'परिणमित चित्र समय, स्थान और अस्थायी विचारों से परे होगा।' वह चेज़ की विधियों को छोड़कर घनवाद की ओर मुड़ गया। निस्संदेह वह एक

अतिवादी शिल्प से दूसरे अतिवादी शिल्प में विचरण करता रहा—उसने संरचना-विहीन यथार्थचित्रण भी किया और यथार्थ-हीन संरचना का अंकन भी—लेकिन वह हमेशा 'कला के लिए कला' की सीमाओं के भीतर ही रहा। उसने अब भी चित्रशिल्प को मानवीय सार्थकता से अलग देखने का यत्न किया।

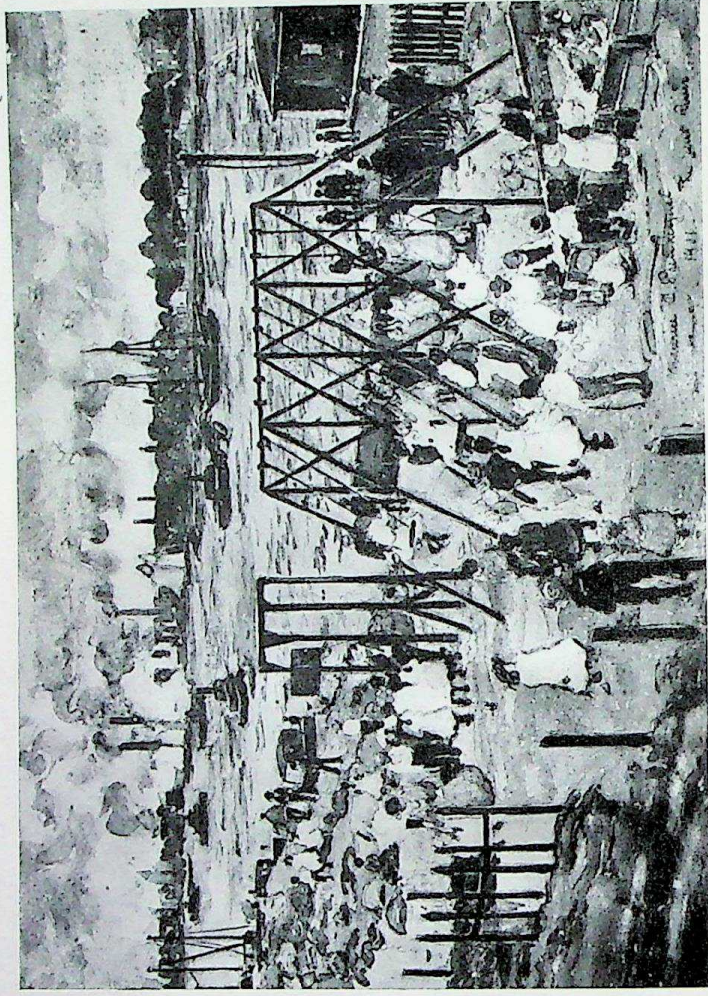
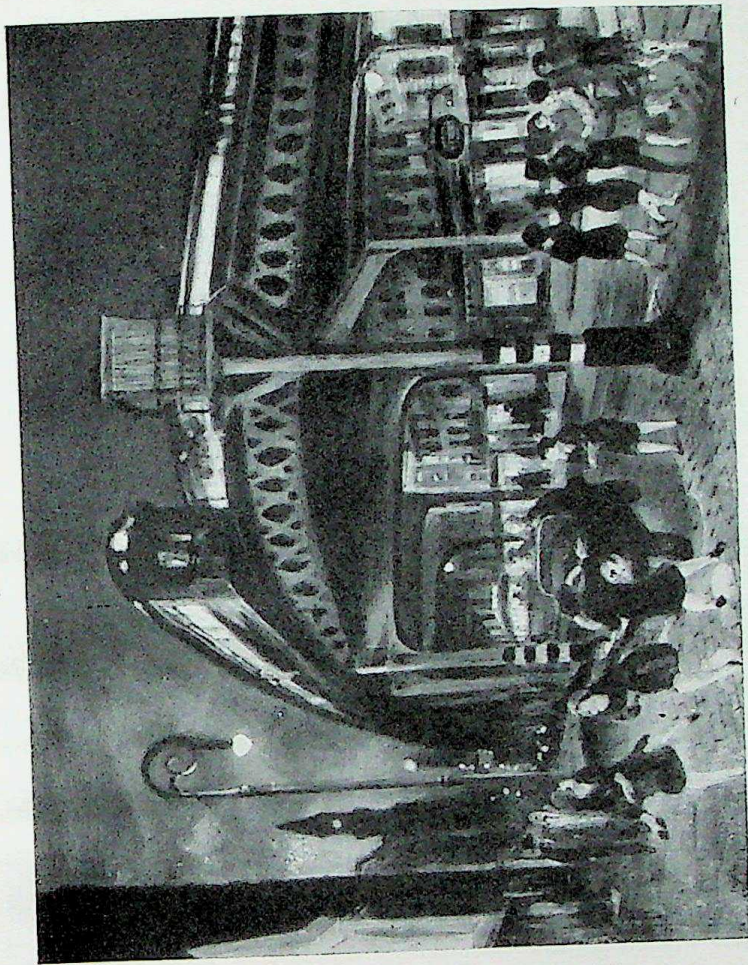
पेन्सिलवानिया के देहात में रहकर वह अमूर्त-चित्रण का अभ्यास करने लगा। उसका विश्वास था कि चित्रकला और फोटोग्राफी में अन्तर है, इसलिए कैमरा को उसने अपनी जीविका का साधन बनाया तो उसे स्वयं पर भरोसा था कि इससे उसके कला-सम्बन्धी प्रयोगों में कोई बाधा न पड़ेगी। लेकिन अपने फोटोग्राफों से उसे पता लगा कि अब तक जिन संरचना-सम्बन्धी नियमों का उपयोग वह शून्य में करता रहा है, उन्हीं का सफल उपयोग पेन्सिलवानिया के ग्रामीण घरों के चित्रण में किया जा सकता है। जल्दी ही, आधुनिक मशीनों की गत्यात्मक आकृतियों ने भी उसे प्रभावित किया। फलतः, उसने निष्कर्ष निकाला कि विषय-वस्तु का उपयोग 'डिज़ायन के प्रवर्धन' में किया जा सकता है। इसी के बाद उसने अपनी शैली का विकास किया जिसके लिए वह प्रसिद्ध है। उसका **अमरीकी दृश्य** (American Landscape), चित्रफलक 38, जिसमें घनवाद की शैली में एक औद्योगिक दृश्य का प्रदर्शन है, पूर्णतः तर्कयुक्त, सन्तुलित और आकर्षक है। फिर भी, उसकी रुचि जीवन से अधिक रूपाकार में है; उसके रंग निष्प्राण हैं और भावनाएँ नीरस अवैयक्तिक। सभी व्यक्तियों के समान, कलाकार भी संसार को जो कुछ देते हैं बदले में संसार से वही उन्हें मिलता है; हम शीलर के चित्रों की प्रशंसा बौद्धिक स्तर पर करते हैं किन्तु हमारी भावनाएँ उनसे स्पन्दित नहीं होतीं।

एडवर्ड हॉपर (1882-) के रंग अधिक मनोरम हैं। हॉपर को चेज़ की सौन्दर्यवादिता के अन्तर्गत नहीं वरन् हेनरी की मानवीयता के अन्तर्गत प्रशिक्षण मिला था; इसीलिए उसके विचार में शैल्पिक प्रयोगात्मकता का केवल एक उपयोग—'प्रकृति के प्रति' कलाकार की 'अंतरंगतम भावनाओं' की अभिव्यक्ति के लिए अनिवार्यता होने पर ही—सार्थक है, वरना निरर्थक श्रम-मात्र है। किन्तु उसका कार्य पारम्परिक शैली में नहीं है। बेलोज़ उसका सहपाठी था, लेकिन

कैलीफोर्निया पैलेस ऑव द लिजन ऑफ़ ऑनर के सौजन्य से

हार्नेट

शिकार के बाद

चित्रफलक 33

प्रेन्डरगास्ट

चित्रफलक 34 ईस्ट नदी म्यूज़ियम ऑव मॉडर्न आर्ट के सौजन्य से

स्लोन

चित्रफलक 35

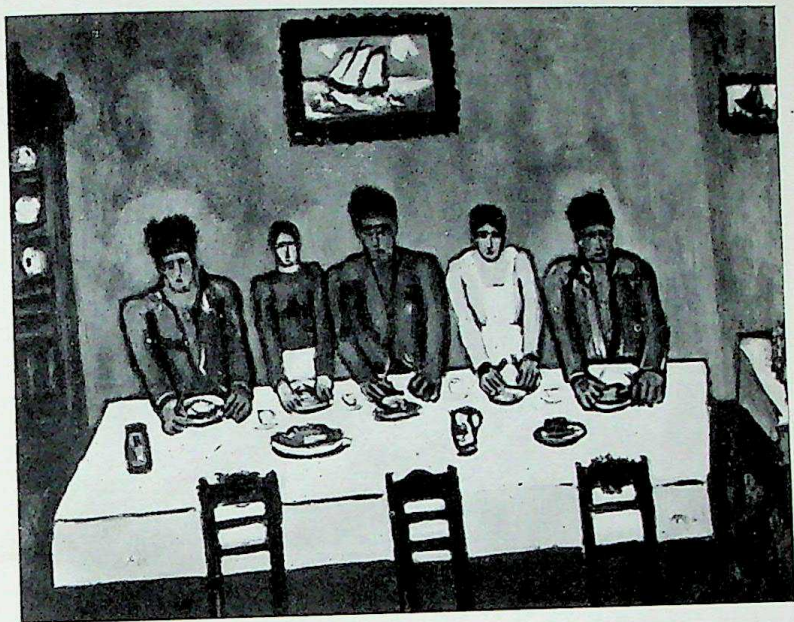
तीसरी स्ट्रीट और छठवीं एवेन्यू

व्हिट्नी म्यूज़ियम के सौजन्य से

डाउनटाउन गैलरी के सौजन्य से

मेरिन

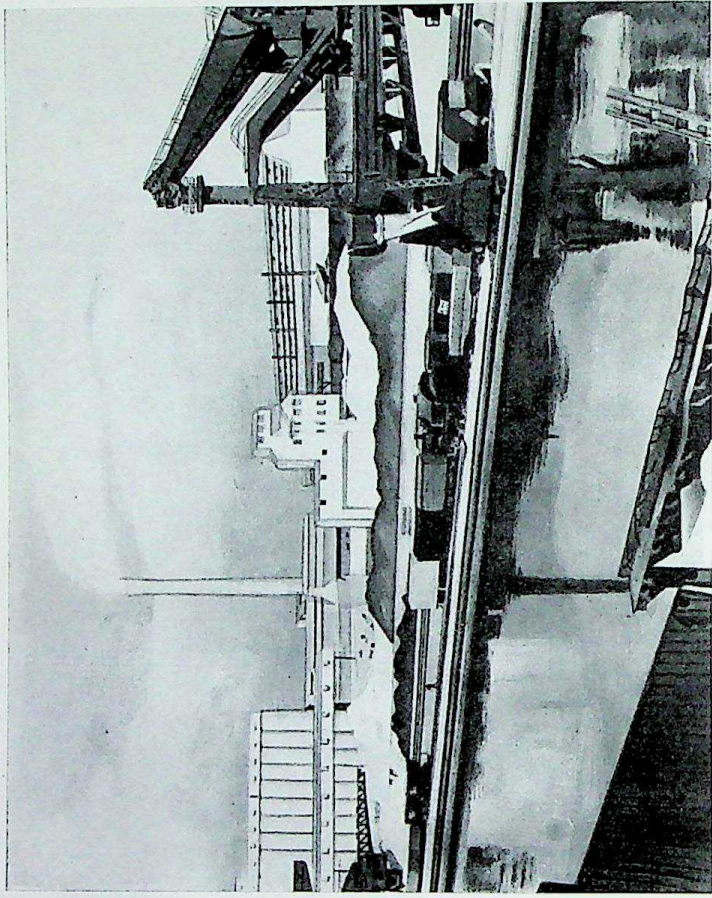
वूलवर्थ इमारत

चित्रफलक 36

श्री और श्रीमती रॉय आर० न्यूबर्गर के सौजन्य से

हार्टली

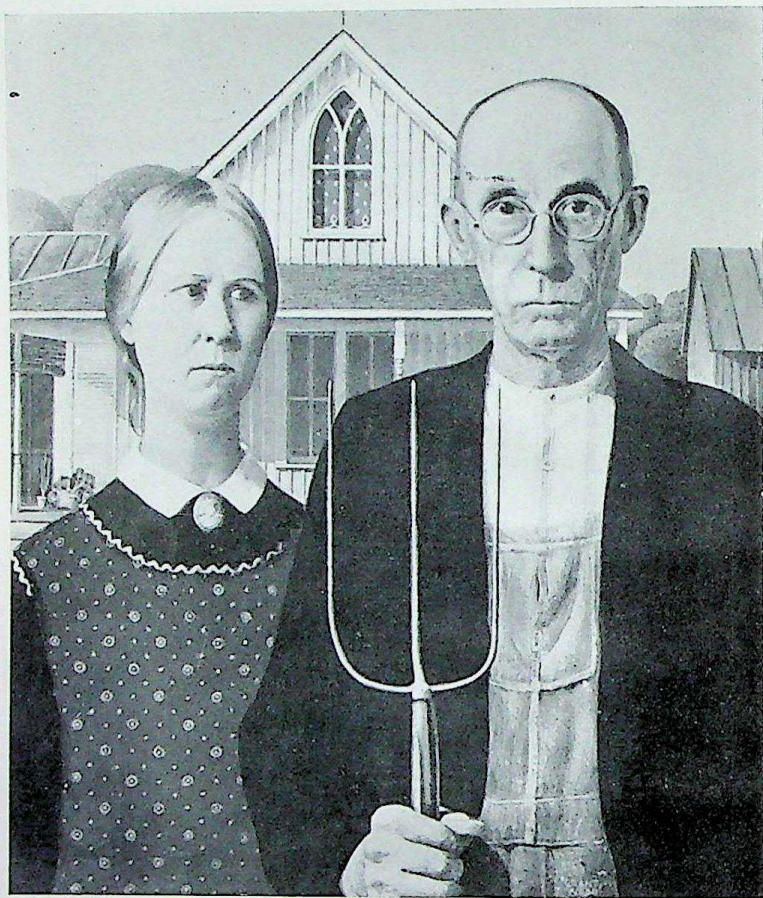
मछुए का अन्तिम भोजन

चित्रफलक 37

शीलर

चित्रफलक 38 अमरीकी दृश्य म्यूजियम ऑव मॉडर्न आर्ट के सौजन्य से

हॉपर

चित्रफलक 39 रात्रिचर

आर्ट इन्स्टीट्यूट ऑव शिकागो के सौजन्य से

आर्ट इन्स्टीट्यूट ऑव शिकागो के सौजन्य से

वुड

अमरीकी गॉथिक

चित्रफलक 40

मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम और चित्रकार के सौजन्य से

बेन्टन

जुलाई की फसल

चित्रफलक 41

बर्चफील्ड

चित्रफलक 42 शारद कल्पना

फ्रैंक रेन, इन्कार्पोरेटेड, के सौजन्य से

डेविस

गैस की रोशनी में न्यूयार्क

श्रीमती हर्मन शुलमन के सौजन्य से

चित्रफलक 43

डाउनटाउन गैलरी के सौजन्य से

शान

खनिक-पत्नियाँ

चित्रफलक 44

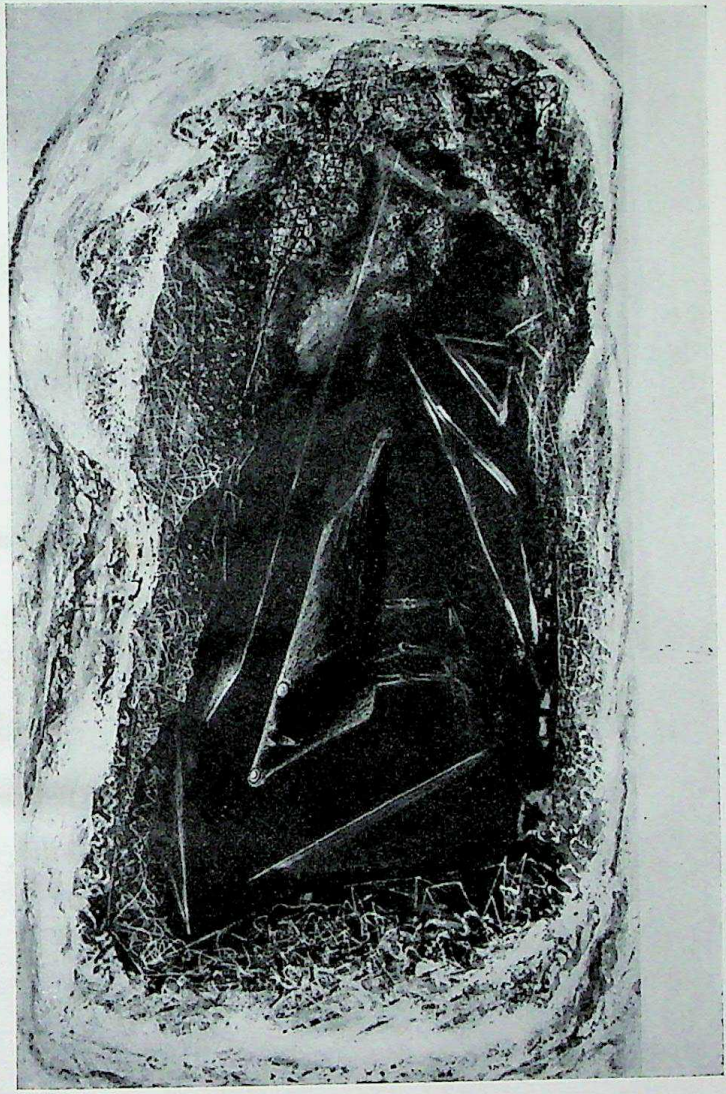
चित्रकार के सौजन्य से

अल्ब्राइट

कमरा नं० 203

चित्रफलक 45

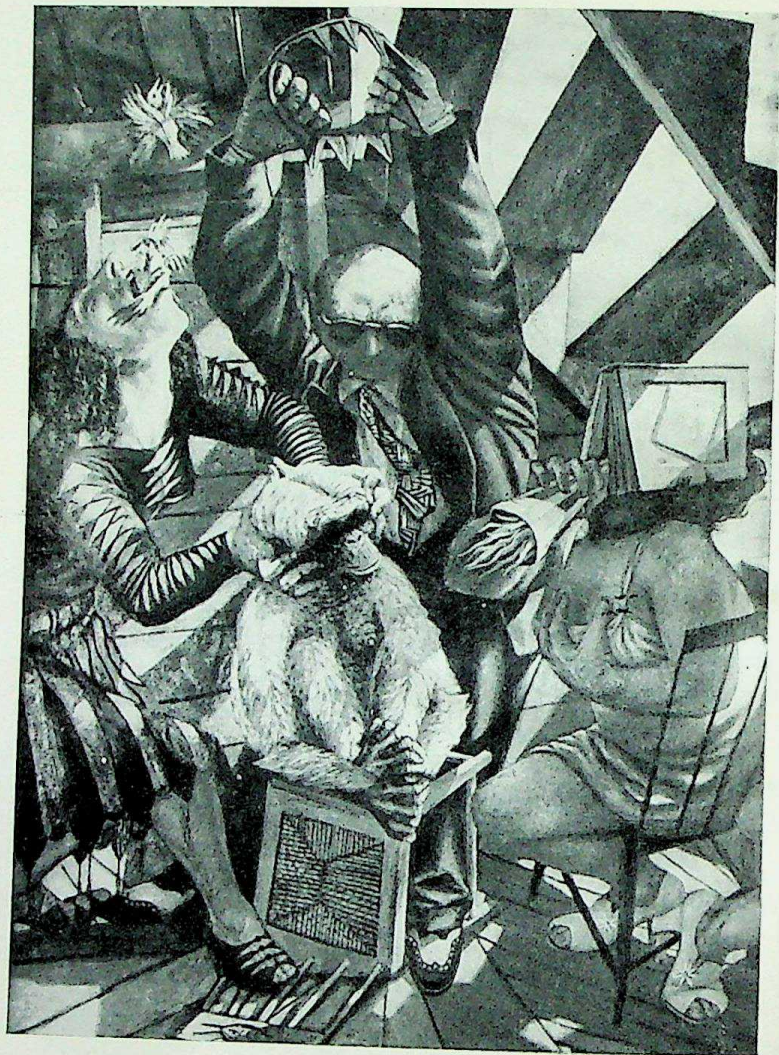
वेबर

चित्रफलक 46 इंगित श्री और श्रीमती एफ० एच० हर्शलैंड के सौजन्य से

ग्रैव्ज़

चित्रफलक 47 भीतरी आँख की अल्पज्ञात चिड़िया म्यूज़ियम ऑव मॉडर्न आर्ट के सौजन्य से

बुशल्ज गैलरी के सौजन्य से

पिकेन्स

कार्निवल

चित्रफलक 48

वेलोज़ की भाँति हेनरी से सीखी हुई विधियों का उपयोग वह अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति में न कर सका। एक ओर वेलोज़ की तूलिका से चित्रों का प्रवाह जारी हो गया तो दूसरी ओर हॉपर एकान्त आत्मान्वेषण में लग गया। विन्स्लो होमर की भाँति वह भी बाह्य प्रभावों के लिए अभेद्य था और उसने फ्रांसीसी या अमरीकी किसी भी पूर्ण-निष्पन्न शैली को ग्रहण नहीं किया। क्रमशः किन्तु निश्चयतः उसकी दृष्टि और कला प्रौढ़तर होती गई। जिस समय वेलोज़ का कला-जीवन लगभग समाप्ति पर पहुँचा, लगभग उसी समय हॉपर की कार्य-शीलता का आरम्भ हुआ—तब वह एक प्रमुख और मौलिक शैली का स्वामी था।

हॉपर ने वेलोज़ के रूमानी दृष्टिकोण और स्वच्छन्द तूलिका-चालन का अस्वीकार करके एक दृढ़, संक्षिप्त यथार्थवाद को अपनाया। अमरीकी नगरों का चित्रण उसने स्नेहपूर्वक किन्तु दृढ़ यथार्थता के साथ किया—भड़कीली दूकानें, वास्तु की मिली-जुली शैलियाँ, सादी या अति-अलंकृत दीवारों पर प्रकाश और छाया का विपर्यय सभी कुछ उसने यथार्थतः दिखाया। उसके व्यक्तियों—सारी रात खुले रहनेवाले रेस्तराँ में जानेवाले लोग (चित्रफलक 39), नंगे बल्ब की रोशनी में कपड़े उतारनेवाली स्त्री—में हमें ऐसा लगता है कि हमने उन्हें निमिष-मात्र में देखा है, मानो हम एक प्रकाशयुक्त खिड़की के पास से गुज़र गए हैं। चित्रों में एक महानगर की रहस्यात्मकता और एकान्त का सजीव अंकन है। प्राकृतिक अथवा नागरिक दृश्यों के चित्रों में ज्यामितीय संपुंजनों द्वारा हॉपर ने ठोसत्व पैदा किया है; उसके ज्यामितीय संपुंजन शीलर के, घनवाद से प्रेरित, संपुंजनों के समान हैं, लेकिन उसका कहना है कि उसने कहीं से प्रेरणा ग्रहण नहीं की : "ज्यामितीय आकृतियाँ मेरे लिए स्वाभाविक हैं।" हॉपर और पेरिस के श्रेष्ठ चित्रकार एक ही युग में रह रहे हैं और सभी एक ही परिणाम पर पहुँचे हैं। पेरिस के चित्रकारों के समान, उसकी कला का विकास स्वयं उसके स्वभाव और अनुभवों पर आधारित, इसीलिए हृदयस्पर्शी और सक्षम है।

अष्टम अध्याय

भविष्य की ओर

बहुत समय से जिस ट्रैजेडी की आशंका थी वह आखिर 1914 में घटित होकर रही। यूरोप की युद्धभूमियों पर ही एक युग बीता। अमरीका तक में उन्नीसवीं शताब्दी का आदर्शवाद बुरी तरह हिल उठा। उस समय तक अमरीका का प्रमुख राष्ट्रीय दर्शन यही था कि मानव स्वयं में सम्पूर्ण है, किन्तु अब विचारकों को इसकी सत्यता में सन्देह होने लगा। युद्ध के बाद के काल में प्रौढ़त्व प्राप्त करने-वाले लेखकों को 'पराजित पीढ़ी' के लेखक कहा जाता है। और चित्रकारों को?

ग्रान्ट वुड (1892-1942) का प्रारम्भिक यौवन-काल आयोवा राज्य के सेडार रैंपिड्स में बीता था; उन दिनों वह सिंक्लेयर लेवी[1] के उपन्यास **मेन स्ट्रीट** के एक पात्र जैसा था। पड़ोसियों की परिभाषा के अनुसार, उसे काम करना पसन्द न था। जब वह चित्र न बनाता होता तो घण्टों इधर-उधर घूमता रहता या स्कूली बच्चों को सिखाता कि लैम्पशेड के कागज को झिल्ली-जैसा कैसे बनाया जा सकता है। वह महिलाओं को गोंद से चिपकाए कागज़ के फूल भेंट करता और फूल फौरन बिखर जाते। लेकिन लेवी के गॉफ़र प्रेयरी के विपरीत, सेडार रैंपिसड् के निवासी इस बात पर प्रसन्न थे कि उनके नगर में एक

---

1. **सिक्लेयर लेवी** (1885-1951) : अमरीकी लेखक। कुछ समय तक पत्रकार और कहानी-लेखक रहने के बाद उपन्यास-लेखन। 1930 में साहित्य विषयक नोबेल पुरस्कार विजेता। प्रसिद्ध कृतियां : मेन स्ट्रीट, बैबिट आदि।

कलाकार भी है। मित्र अपने वेतन का एक अंश उसे देते; शौक की चीज़ों की दूकानों और चायघरों में उसके चित्र प्रदर्शित होते और बिकते; एक व्यापारी ने एक पुराना स्टूडियो उसे बिना किराये दे रखा था, जिसमें वुड की एकदम बेरिवाज़ी पार्टियों में एक जई कम्पनी का लखपती अध्यक्ष खुशी-खुशी आया करता। वुड को स्थानीय प्रसिद्धि प्राप्त थी, किन्तु वर्षों तक इससे अलग-थलग रहा। उसकी आकांक्षा पेरिस में प्रसिद्ध होने की थी, इसलिए वह जब-तब विदेश-यात्रा किया करता। उसने एक बार सीन मार्ग पर एक गैलरी किराये पर लेकर फ्रांसीसी दृश्यों के सैंतीस चित्र प्रदर्शित भी किए, लेकिन पेरिस अप्रभावित रहा। असंस्कृत अमरीकी चित्रकार प्रभाववाद से लेकर अमूर्तन तक की संस्कृत कला-शैलियों का घमण्डी अनुकर्ता-मात्र था।

अपनी चौथी यूरोप यात्रा में वुड ने अनुभव किया कि पन्द्रहवीं शताब्दी के जर्मन सहज चित्रकारों की श्रमसाध्य प्रान्तीयता उसकी दृष्टि के अधिक अनुकूल थी। म्यूनिख के राष्ट्रीयतावादी वातावरण में उसने भी अपने ही लोगों के चित्रण का संकल्प किया। आयोवा वापस जाकर उसने कई गहनानुभूत और तलस्पर्शी चित्रों का सृजन किया; इनमें **अमरीकी गॉथिक** (American Gothic), चित्रफलक 40, शायद सर्वश्रेष्ठ है। मध्य-पश्चिमी अमरीका के दो मामूली निवासियों के यथार्थ चित्रण का मूल उद्देश्य व्यंग्य करना था। लेकिन इस चित्र के मॉडल थे, उसकी बहन और एक प्रिय मित्र। चित्र बनाते समय उसके हृदय में उनके प्रति स्नेह प्रबल हो उठा; साथ ही अपने देश के प्रति भी, जिसे उसने इतने समय तक उपेक्षित रखा था, उसका प्रेम उभर उठा।

बिंघम ने अमरीकी विकास के प्रारम्भिक दिनों का श्रेष्ठ चित्रण किया था, (चित्रफलक 25)। ये दिन गुजर गए और एक समाज की स्थापना हुई जो कम-से-कम प्रत्यक्षतः यूरोपीय समाज जैसा ही था। फलस्वरूप मध्य-पश्चिमी अमरीका के चित्रकारों को पुरानी दुनिया की शैलियों से अलग जाने में झिझक होती थी; हूज़ियर चेज़ (चित्रफलक 31) की तरह वे भी तथाकथित अमरीकी अपरिमार्जितता को उपेक्षित करने लगे। वुड ने भी पलायन करना चाहा था, लेकिन अब बेइरादे वह मध्य-पश्चिम के प्रभावपूर्ण चित्र अंकित करने लगा। यूरोपीय

विस्फोट के प्रति जान-बूझकर उदासीन ग्रमरीकी राष्ट्र में वुड के **ग्रमरीकी गॉथिक** ने नये प्राण फूंक दिए।

जिस तरह फिल्म-स्टारों को यकायक प्रसिद्धि मिल जाती है इसी तरह वुड भी ग्रकस्मात् मशहूर हो गया। फलतः वह ग्रपना सन्तुलन खो बैठा। मध्य-पश्चिमी सरलता के नाम पर वह पेरिस ग्रौर न्यूयार्क की कला-सम्पत्तियों के साथ प्रसन्नतापूर्वक ग्रत्याचार करने लगा। एक बार तो उसने पुराने ढंग के लाल फ्लैनेल के दो पुराने जाँघियों के लिए ग्रमरीका-भर में विज्ञापन किया—इन जाँघियों को वह एक चित्र में मॉडेल बनाना चाहता था। वह कला-जगत् को तिरस्कृत समझने का नाटक किया करता था, लेकिन जब उसी संसार के निवासियों ने उसका मज़ाक उड़ाना शुरू किया तो उसका ग्रात्मविश्वास इस कदर हिल गया कि वह ग्रपनी पहले जैसी सहज शक्तिमत्तापूर्वक चित्रण करने में ग्रसमर्थ हो गया। पचास वर्ष की उम्र में, ग्रपनी मृत्यु से कुछ पहले, उसने टॉमस बेण्टन से कहा था कि वह एक सर्वथा नवीन शैली में चित्रण करना चाहता है।

ग्राण्ट वुड के साथ-साथ मिसूरी राज्य का टॉमस बेण्टन (1889-) ग्रौर कन्सास राज्य का जॉन स्टुग्रर्ट करी (1897-1946) प्रान्तीयतावाद नामक कला-ग्रान्दोलन के ग्रगुग्रा थे। इसका सिद्धान्त—कि कलाकार को ग्रपने जाने-पहचाने संसार का ही चित्रण करना चाहिए—मूलतः ग्रत्यन्त गहन था, लेकिन उसमें एक ग्राक्रामक प्रान्तीयतावाद का प्राधान्य था; इस प्रान्तीयतावाद का दावा था कि सिर्फ मध्य-पश्चिम ही ग्रमरीका है ग्रौर केवल इस ग्रमरीका में ही कला का सृजन सम्भव है—पेरिस ग्रौर न्यूयार्क में तो निष्प्राण भ्रष्टता का बोलबाला है। मध्य-पश्चिमी ग्रमरीका के पक्ष में भावावेगपूर्ण नारे दिये गए। इसके दो कारण थे। एक इस पुराने दावेको झुठलाना था कि मध्य-पश्चिमी प्रदेश सांस्कृतिक दृष्टि से पिछड़ा हुग्रा है; दो, ग्रार्थिक मन्दी ग्रौर भावी युद्ध से बचने के लिए एक सुरक्षित स्थान की ग्रावश्यकता थी। वुड, बेण्टन ग्रौर करी ग्रपने ग्रनुयायियों की भाँति ग्रतिवादी तो नहीं बने, लेकिन ग्रपनी स्थानीय विषयवस्तु के प्रति—जिसे तीनों ने ही सुसंस्कृत कला को ग्रहण करने के ग्रसफल प्रयत्नों के बाद प्राप्त किया था—उनके भीतर इतना उत्साह था कि ग्रवसर वे विशुद्ध कलात्मक ढंग से उसका प्रतिपादन

न कर सके। जिन दिनों आन्दोलन अपने पूरे ज़ोर पर था उन्हीं दिनों बेण्टन द्वारा अंकित चित्रों में लोकगीतों जैसा ओज है किन्तु उनकी लोकायिता कृत्रिम है तथा एक अनगढ़ किन्तु हृदयस्पर्शी ओजस्विता के लिए विचार और रूप की गम्भीरता का बलिदान किया गया है। सौभाग्यवश, **जुलाई की फसल** (July Hay), चित्रफलक 41, जैसे परवर्ती चित्रों में अपेक्षया अधिक शान्त और गम्भीर स्वर मौजूद है।

चार्ल्स बर्चफील्ड (1893-) ने संस्कृति या प्रसिद्धि की तलाश मध्य-पश्चिमी अमरीका से बाहर कभी नहीं की। वह प्रान्तीयतावाद के उग्र पक्षों द्वारा अप्रभावित था। क्लीवलैण्ड में चित्रकला का प्रशिक्षण ग्रहण करने के बाद वह अपने जन्मस्थान सलेम (ओहायो राज्य) लौट गया और एकाउण्टैण्ट की हैसियत से अपनी रोज़ी कमाने लगा। अन्य चित्रकारों से एकदम कटा हुआ वह अपने बचपन की स्मृतियों में डूबा रहता। अपने ही शब्दों में वह 'अँधेरे के भय, तूफ़ान से पहले फूलों की भावनाओं, यहाँ तक कि कीड़ों की गुनगुनाहट तथा इसी प्रकार की ध्वनियों को सुनने जैसी मनःस्थितियों में फिर पहुँचना चाहता था।' गिरजे की घंटियों की घनघनाहट अथवा तूफानी हवा के शोर को चित्रित करने के लिए उसने स्वाभाविक आकृतियों को विलक्षण, अभिव्यंजक रूपों में निरूपित किया। ये रूपाकार कुछ-कुछ वान गो की कृतियों के समान हैं, जिन्हें उसने कभी देखा तक न था। कुछ वर्षों बाद उसने तय किया कि सपाट, अर्ध-यथार्थवादी डिज़ायनों के सृजन में जितना आगे बढ़ना सम्भव था उतना वह बढ़ चुका है: "मैंने अपना मुख मोड़ लिया। मैं अब और नहीं सोच सकता था कि मैं बच्चा हूँ और आज के अमरीकी की आँखों से जीवन को देखने की कोशिश करने लगा। जिन्दगी सहसा कड़वी और कठोर हो उठी।"

उसे अपना मध्य-पश्चिमी नगर केवल व्यंग्य का पात्र दीखने लगा।। फिर शेरवुड ऐंडरसन[1] की पुस्तक **वाइन्सबर्ग (ओहायो)** का प्रकाशन हुआ। इस

---

1. **शेरवुड ऐंडरसन** (1876-1941): अमरीकी लेखक। श्रेष्ठतम अमरीकी कहानीकार। 1919-1929 के मध्य-पश्चिमी अमरीकी जीवन का यथार्थ चित्रण। प्रमुख कृतियाँ:

पुस्तक से पहली बार उसे महसूस हुआ कि बाहर से हास्यास्पद दीखनेवाले छोटे-छोटे घरों के पीछे साहस और महत्त्वाकांक्षा की कथा है। गन्दी सड़कों पर आपस में सटी खड़ी अजीबोगरीब इमारतें उसकी जीवित पड़ोसिनें बन गईं; खिड़कियाँ आँखें हो गईं जिनके पट मानो पलकें थीं और जिनके भीतर से एक व्यक्तित्व—बुरा या रिक्त या खुशनुमा—झाँकता था। 1921 में वह न्यूयार्क राज्य के बफैलो नगर में निवास करने लगा। यह नगर भी उसे ओहायो जैसा मालूम पड़ा। क्रमशः वह अपने नवयौवन की कल्पनाओं की ओर वापस गया है और अपने अर्ध यथार्थवाद के काल में सीखे श्रेष्ठतर कौशल का उपयोग इन कल्पनाओं के अंकन में किया है। **शारद कल्पना** (Autumnal Fantasy), चित्रफलक 42, एक दृश्य-चित्र है जिसमें चिड़ियों के संगीत का जादू मुखर है।

युद्धोपरान्त भय का प्रतीकार वुड और बेण्टन ने मध्य-पश्चिमी अमरीका के लोक-जीवन में पाया था; बर्चफील्ड ने इसे एक सर्वव्यापी प्रेम में प्राप्त किया। अन्य कलाकारों की प्रतिक्रियाएँ भिन्न-भिन्न थीं; स्टुअर्ट डेविस (1894) ने एक वैयक्तिक संसार का निर्माण किया जिसका स्वामी वह स्वयं था; बेन शान (1898-) ने वास्तविक संसार को अपने स्वप्नों के संसार जैसा बनाने का प्रयास किया; इवान ले लॉरेन अल्ब्राइट (1897-) ने विचित्र बिम्बों द्वारा भय और करुणा की अभिव्यक्ति की।

असाधारण प्रतिभा-सम्पन्न बालक डेविस ने किशोरावस्था में हेनरी के साथ अध्ययन किया था। वह 'कूड़ा-करकट' कला-सम्प्रदाय का सदस्य था। 'आर्मरी शो' के फ्रांसीसी चित्रों को देखकर उसने तय किया : "मैं तो बड़ी आसानी से 'आधुनिक' चित्रकार बन सकता हूँ।" मैसाच्युसेट्स और पेरिस में उसने सायास अपनी यथार्थवादी दृष्टि का परित्याग किया। उसके **गैस की रोशनी में न्यूयार्क** (New-york Under Gaslight), चित्रफलक 43, में किसी स्थान अथवा क्षण का चित्रण नहीं है, वरन् विरूपण, सरलीकरण और अनेक प्रकार की प्राकृतिक वस्तुओं को चमकीले रंगों की कृत्रिम डिज़ायन में एकत्रीकरण द्वारा 'गे नाइण्टीज़'[1] और

वाइन्सवर्ग (ओहायो), द ट्रायम्फ ऑफ द एग, डार्क लाफ्टर, मार्चिंग मेन आदि।

1. **गे नाइण्टीज** : अमरीकी गृहयुद्ध और प्रथम विश्वयुद्ध के दौरान अमरीका की उप-

आज के गगनचुम्बी अट्टालिकाओं के युग का विपर्यय प्रस्तुत किया है। डेविस अपनी कला की विवेचना सौन्दर्य-शास्त्रीय ढंग से नहीं वरन् वैज्ञानिक ढंग से करता है। उसने तर्क किया कि ज्यामिति की प्रणालियों की, जो बाद में भौतिक यथार्थ के लिए भी उपयोगी सिद्ध हुईं, रचना प्रत्यक्षत: कल्पित मान्यताओं की तर्कशील विवेचना से हुई है और कहा: "रूप की धारणाएँ असंख्य हैं। मेरी धारणा बहुत सरल है; इसका आधार यह मान्यता है कि स्थान सतत है और पदार्थ असतत'''इसका अर्थ यह हुआ कि दैशिक बिखराव के क्रमिक आधारों के कोणीय परिवर्तनों द्वारा ही विषय-वस्तुओं के रूपाकारों का विश्लेषण सम्भव है। वर्ण, आकृति, आकार और विन्यास इसी कोणीय परिवर्तन का परिणाम हैं।" डेविस की कला बीसवीं सदी के लिए विशेष उपयुक्त समझी गई क्योंकि इसका सम्बन्ध विज्ञान के साथ है, फिर भी इसमें और विज्ञान में अन्तर है—विज्ञान का उद्देश्य प्राकृतिक सत्य की खोज है जबकि वैयक्तिक अभिव्यक्ति डेविस की कला का लक्ष्य है। डेविस का कथन है कि कलाकार का उद्देश्य 'नकली विषय-वस्तु को बनाना नहीं वरन् एक नई विषय-वस्तु का विकास करना है। इसकी उपलब्धि का केवल एक ढंग है। प्रत्येक व्यक्ति में कुछ स्वाभाविक गुण होते हैं लेकिन लोग उन गुणों को विकसित नहीं कर पाते। चित्रकार अपने इन्हीं अन्तर्हित गुणों को विकसित करके नई विषय-वस्तु का विकास करता है।" डेविस एक तानाशाही वैयक्तिक संसार का पक्षपाती है; तानाशाह के नियमों का पालन करके ही प्रकृति भी इस संसार में प्रवेश पा सकती है। दर्शकों से भी यह अपेक्षा है।

बेन शान की आरम्भिक कथा लगभग वेबर की कथा के समान है। लिथुआनिया में जन्म लेने के बाद वह बचपन में ब्रुकलिन पहुँच गया। पेरिस में उसने आधुनिकतम शैलियों का अध्ययन किया लेकिन अमरीका वापस जाकर उसने वैयक्तिक सौन्दर्यवादिता को तिलांजलि दी। "मैं स्वयं से बोला, 'अब मैं घर आ

लब्धियाँ महान् थीं। गत शताब्दी के अन्तिम दशक में तो अमरीकी जीवन का बहुमुखी विकास हुआ। यह दशक 'गे नाइन्टीज़' के नाम से प्रसिद्ध है। हेनरी जेम्स, स्टीफेन क्रेन, थियोडोर ड्रीज़र, हेनरी एडम्स आदि लेखक; व्हिस्लर, सार्जेन्ट, मेरी कैसट, होमर, ईकिन्स, राइडर आदि चित्रकार; और अनेक संगीतज्ञ इसी युग की उपज हैं। उद्योग, व्यापार, शिक्षा आदि सभी क्षेत्रों में अद्भुत प्रगति इस काल में हुई।

गया हूँ। मैं एक बढ़ई का बेटा हूँ और मेरी उम्र बत्तीस साल है। फ्रांसीसी कला-सम्प्रदाय से मेरा काम नहीं चलने का'।" जिस तरह पुनर्जागरणकालीन चित्रकार अपनी कला द्वारा एक धर्म का प्रसार करते थे, उसी तरह शान अपने चित्रों में उन सामाजिक धारणाओं की अभिव्यक्ति के लिए प्रयत्न करता है जिनमें उसकी आस्था है। ये सामाजिक धारणाएं हैं, जातीय समानता, मज़दूर संघ, सामाजिक निष्पक्षपात। वह जनसामान्य तक अपनी बात पहुँचाना चाहता है। वह रूपाकार और वर्ण के आधुनिक कला-सम्बन्धी विरूपणों को अपने कथ्य का इतना अभिन्न अंग बना देता है कि चित्र सर्वथा प्रकृत मालूम पड़ने लगता है; विरूपणों की ही तलाश न की जाय तो उनका पता तक नहीं चलता। उसके कुछ चित्रों में लिखावट जोड़कर उन्हें प्रभावशाली पोस्टरों का रूप दिया जा चुका है। उसके विशिष्ट राजनीतिक विश्वासों पर एक व्यापक मानवतावाद का प्रभाव है; यही कारण है कि इतिहास ग्रन्थों में ये सिद्धान्त दब भले ही जाएँ, शान की कला की प्रभविष्णुता कम नहीं होगी। **खनिक पत्नियाँ** (Miners' Wives), चित्रफलक 44, में एक स्त्री को अभी-अभी ख़बर मिली है कि उसका पति संसार से उठ गया है। निस्संदेह किसी खान-दुर्घटना में इस तरह की घटना घटी होगी, जिसने चित्रकार के रोष और करुणा के बाँध तोड़ दिए; किन्तु कोयला-खानों की परिस्थितियों को जाने बिना भी यह चित्र हमारे हृदय पर अमिट प्रभाव डालता है। निराश स्त्री की आँखें जल रही हैं और दर्द से उसकी मुट्ठियाँ बँध गई हैं—वह धर्म, वर्ग और काल की सीमाओं से परे है। वह स्त्री मूर्खतापूर्ण क्रूरता से आक्रान्त सम्पूर्ण मानव-जाति की प्रतीक है।

शान की कला में एक ऐसे व्यक्ति का रोष अभिव्यक्त है जो विश्वास करता है कि दुनिया को बेहतर जगह बनाया जा सकता है। इसके विपरीत, जीवन के प्रति अल्ब्राइट का प्रत्याख्यान विरक्त और उदासीन है। प्रारम्भ में उसकी महत्त्वाकांक्षा शान से अधिक थी, अब अपने कला-जीवन के अन्त में उसकी निराशा भी शान से अधिक है। उसका बचपन उन्नीसवीं सदी की आत्मतुष्टि के घुटन-भरे वातावरण में बीता। उसके पिता को बच्चों के चित्र बनाने का बेहद शौक था। वह लगातार अल्ब्राइट को सामने बिठाकर कटिया से मछली मारते सजे-धजे लड़कों के चित्र बनाया करते। फिर परिस्थितियों में कठोर परिवर्तन आया। प्रथम विश्व-

युद्ध में सेना के डाक्टरों ने संसार के पापों के लिए युद्ध में आहत, तड़प-तड़पकर मरते हुए निर्दोष युवक सैनिकों के घावों के चित्र बनाने का काम अलब्राइट को सौंपा। वह शिकागो के एक उपनगर में वापस पहुँचा तो उसका मस्तिष्क केवल एक विचार से आक्रान्त था—मानव-जीवन बेमानी तथा करुण, और क्षणिक कुंठा के अतिरिक्त कुछ नहीं है। अतीत के महान् चित्रकारों के शिल्पों का अत्यंत कुशल उपयोग करके अलब्राइट दर्शकों को बाध्य कर देता है कि वे उस वस्तु की भौतिक सत्ता को स्वीकार करें जिसे वह 'मैं जिस वस्तु को देख रहा हूँ, उससे अगला विपथन' कहता है। अमरीका में प्राप्त अनुभव उसे फ्रांसीसी अतियथार्थ-वाद के समीप ले गया है।

कमरा नम्बर 203 (Room 203), चित्रफलक 45, में दिखलाया गया है कि किसी होटल के एक गन्दे कमरे में एक थका हुआ आदमी अपने कपड़े उतार रहा है। प्रत्येक विन्यास का अंकन प्रभावपूर्ण है: पुराना, फटा-चिथा बिस्तर, भीतर पहननेवाले कपड़ों के निकले हुए धागे, और विशेषकर बदसूरत मांस जो कब्र में सड़ता हुआ-सा मालूम होता है। पहली दृष्टि में, यह चित्र मानव जाति पर एक कठोर प्रहार-सा मालूम पड़ता है, लेकिन एक बार धक्का बर्दाश्त कर चुकने के बाद हमें प्रेम और करुणा के दर्शन होने लगते हैं। अलब्राइट का कथन है कि यह पीड़ित, रुग्ण शरीर के भीतर फँसी अमर आत्मा का चित्र है; अनिवार्य पाशविक आवश्यकताओं ने इसे जर्जर कर दिया है; एक अपरिचित संसार ने, जहाँ जाना इसे पसन्द न था, इसे तोड़ डाला है; फिर भी साहस करके यह संघर्ष कर रही है। इस प्रकार के कई आकृति-चित्रों में जीवन के प्रति अपनी प्रतिक्रिया को व्यक्त करने के बाद अलब्राइट ने अपना रुख जीवन के अवश्यंभावी अन्त की ओर किया। **जो करना चाहिए था वह मैंने नहीं किया** (That Which I Should Have Done I Did not Do) के चित्रण में उसने दस साल लगाये। इस चित्र में एक जर्जर द्वार पर मुर्दों पर डालनेवाली फूलमाला लटकी है; निस्संदेह, मृत्यु के भय, यंत्रणा और आकर्षण को एक निर्जीव वस्तु में आरोपित करने में अलब्राइट ने अद्भुत प्रभविष्णुता की सृष्टि की है।

आज के प्रमुख अमरीकी चित्रकारों की नामावली तैयार करने में ही इतने

अधिक स्थान और श्रम की आवश्यकता है, कि अनेक कला-समीक्षकों ने कलाकारों को वर्गों में बाँटकर और वर्गों के नाम रखकर काम चलाने का प्रयास किया है। फलस्वरूप अनेक बेढंगे नामों—एक नवीनतम नाम है "आत्मपरकाभ्यन्तर" (intrasubjectives)—बेहिसाब श्रेणियों, विभागों, उपभागों और परस्पर-गुम्फित प्रसंगों का जन्म हुआ है, जिनसे केवल इतना मालूम होता है कि आधुनिक कला जितनी जटिल और बहुमुखी है उतनी किसी युग की कला नहीं रही। वस्तुतः, हम समकालीन कला के इतने समीप हैं कि उसका समुचित विवेचन कर पाना अभी हमारे लिए संभव नहीं।

हमें अपने से पहले की पीढ़ियों की कला जितनी संगत मालूम पड़ती है, उतनी ही संगत आधुनिक कला आगामी पीढ़ियों को मालूम पड़ेगी। निस्संदेह बृहत्तर संग्रहालयों, सस्ती फोटोग्राफी, श्रेष्ठतर कला-पुस्तकों और यात्रा के तेज साधनों के कारण कलाकारों को आज जितनी शैलियाँ उपलब्ध हैं उतनी पहले कभी न थीं, लेकिन इक्कीसवीं शताब्दी में शायद इनका भी अधिक महत्व न होगा। सदा के समान अनुकर्ताओं को भुला दिया जायेगा, लेकिन जिन कलाकारों की कृतियाँ तब भी याद की जायेंगी वे अपने प्रेरणा-स्रोतों को अमरीका की परिस्थितियों के अनुसार रूपान्तरित कर चुके हैं। ये कलाकार हैं—फ्रेंकलिन सी० वाटकिन्स (1894-) और जॉन कॉर्बिनो (1905-)। वाटकिन्स ने 'मैनरिस्ट्स'[1] और कॉर्बिनो ने रूबेन्स[2] की शैली को इस तरह रूपान्तरित किया है कि उसमें बीसवीं शताब्दी

1. **मैनरिस्ट्स** : सोलहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध की शैली। शास्त्रीयता के विरुद्ध सचेत एवं महत्त्वपूर्ण आन्दोलन। विशेषताएँ : आध्यात्मिकता और संवेदनीयता की ओर वापसी, कभी-कभी गॉथिक। परिणामस्वरूप सुन्दर और जटिल बौद्धिकता, स्थान की अस्पष्टता, अनुपात और गति का विरूपण व अतिरंजन, सौन्दर्यवादिता का प्राधान्य। इटली के अनेक कलाकारों ने इस शैली में रचना की।

2. **पीटर पॉल रूबेन्स** : (1577-1640) : फ्लैंडर्स-निवासी, पुनर्जागरणकालीन चित्रकार। इटली के अत्यधिक प्रभाव से मुक्त करके फ्लैंडर्स के कला-सम्प्रदाय को नया जन्म दिया। नाटकीय और अलंकृत शैली उसकी प्रमुख विशेषता। वह इतना लोकप्रिय हुआ और उसकी मांग इतनी बढ़ी कि उसने अपने विशाल स्टूडियो में कई चित्रकारों को नौकर रक्खा। मुख्य कृतियाँ : क्रूस का अवतरण, क्रूस का आरोहण, अमेजनों का युद्ध, शेर का शिकार, ऐंटवर्प के जेसुइट गिरजाघर में ३६ चित्र, हेट स्लेस्कन, प्रेमोद्यान, एचिलीज़ को ब्रिसीज की वापसी आदि।

के पूर्वार्ध के अमरीकी दर्शन की अभिव्यक्ति हुई है।

दो चीज़ों के राष्ट्रव्यापी और वैयक्तिक सम्मिश्रण के फलस्वरूप इस शैली का विकास हुआ है। ये वस्तुएँ हैं—घनवाद द्वारा आविष्कृत संरचना के प्रति सजगता तथा अभिव्यंजनावाद के रूपाकारों और रंग के प्रभावशाली विरूपण। यूरोपीय कलाकार तो प्राकृतिक रूपाकारों को और अतिवादी ढंग से तोड़ते हैं, लेकिन ये अमरीका के अपेक्षया कम विखंडित समाज के अनुकूल नहीं हैं। इसके अतिरिक्त, यथार्थ से एकदम पलायन और विशुद्ध अमूर्तन दोनों विश्वयुद्धों के बीच सृजनशील सर्वाधिक सक्षम चित्रकारों का लक्ष्य नहीं था वरन् विकास की एक दशा-मात्र था। रेजिनाल्ड मार्श (1898-1954) की कृतियों में 'कूड़ा-करकट' कला-सम्प्रदाय की यथार्थवादी शैली व्याप्त है। अलेक्जेंडर ब्रुक (1898-) और उसके सहकर्मियों ने प्रकृतवादी आकृति-चित्रण को कायम रखा है। किन्तु, नई शैली से पुनर्जीवन प्राप्त करने के बाद ही ये प्रवृत्तियाँ जीवित रह सकी हैं। किसी नये युग के सूत्रपात से बेख़बर अनेक चित्रकार चित्रण करते चले गये हैं और उनके चित्रों की बिक्री भी खूब हुई है, लेकिन चित्र विस्मृति के गर्भ में डूब जायेंगे—पुराने फार्मूलों की पुनरावृत्ति का हश्र सदा यही होता है। इतना तो निश्चित है कि चित्रकारों की नई पीढ़ी में पारम्परिक चित्रकारों के शिष्य नहीं रह गये हैं। उदीयमान पीढ़ी ने अपने प्रयोगों का आधार आधुनिक कला के अन्वेषणों को बनाया है।

द्वितीय विश्वयुद्ध और परमाणु बम ने दृश्य को और विषादमय बना दिया है। अमरीका के नये चित्रकार इससे पलायन करेंगे या इसका अंकन ? अमरीकी लोक-गाथाओं की शरण में जाने के स्वप्न के साथ-साथ वुड और वेण्टन का प्रान्तीयतावाद भी मृत हो चुका है, लेकिन अनेक युवा चित्रकार एक आत्मपरक संसार में पलायन करने के लिए प्रयत्नशील हैं—इसमें यथार्थ का कोई स्थान नहीं। यह एक आसान रास्ता है, दर्शन या शिल्प की जटिलताएँ इसमें नहीं हैं। यही कारण है कि एक नये अनगढ़ अमूर्तन का प्रचार हो रहा है। इस प्रकार के छिछले अमूर्त-चित्रकारों की एक भीड़-सी लग गई है—यह स्वाभाविक ही है; ऊँचे वृक्षों की अपेक्षा घास ज्यादा जल्दी और घनी उग आती है। अधिक शक्तिशाली चित्रकारों

के लिए अमूर्तन पलायन नहीं वरन् साधन है।

मॉरिस ग्रेव्ज़ (1910-) अत्यन्त धर्मपरायण व्यक्ति है और संन्यासीकी तरह वाशिंगटन राज्य के एक एकान्त सागर-तट पर झोपड़ी बनाकर रहता है। लेकिन उसका अंशदान अपेक्षया बहुत अधिक महत्त्वपूर्ण है। 'अमेरिकन मेल लाइन' के जहाज़ों में नौ-छात्र की हैसियत से उसने पूर्व की तीन यात्राएँ कीं और पूर्व की कला और अध्यात्म के प्रति उसमें गहरी रुचि उत्पन्न हो गई। न्यूयार्क की यात्रा इतनी सुखद न थी। सड़क पर मरते हुए कबूतर को देखकर वह हिल उठा और ऊँची-ऊँची इमारतों तथा तेज ट्रैफिक से मुक्ति पाने के लिए वह फादर डिवाइन के एक 'हार्लेम' 'हेवेन्स' में चला गया, जहाँ 'एंजेल्स' के लिए निम्न श्रेणी के काम करने लगा। द्वितीय विश्वयुद्ध एक भयानक कृत्य था, जिसमें वह अपने धार्मिक विश्वासों के कारण भाग न ले सका। युद्ध की समाप्ति पर, उसने 'गगेनहीम फेलोशिप'[1] के लिए प्रार्थनापत्र दिया। उद्देश्य था—"एक चित्रकार की हैसियत से जापानी चित्रकारों से सम्पर्क स्थापित करना, ताकि यह जाना जा सके कि विश्व-एकता के उद्घाटन में चित्रकारों के सशक्त योग को समझने की दिशा में पूर्व और पश्चिम में कितनी प्रगति हुई है।" छात्रवृत्ति उसे मिल गई लेकिन अधिकारियों ने उसे जापान में प्रवेश करने की आज्ञा न दी।

वाशिंगटन राज्य के अनाकॉर्ट्स तट पर पक्षी और छोटे पशु उसके साथी-संगी हैं और वह उन्हीं का अंकन करता है। ऑदुबां का विश्वास था कि चित्र बनाने के लिए चिड़ियों का शिकार करना उसका अधिकार है; इसके विपरीत क्वेकर पादरी हिक्स का **शान्तिपूर्ण साम्राज्य** (Peacable Kingdom), एक नैतिक रूपक है। ग्रेव्ज़ को ऑदुवां की हिंसक वृत्ति पसन्द नहीं, उसकी

---

1. **गगेनहीम फेलोशिप :** अमरीका के विशाल गगेनहीम उद्योग के अध्यक्ष साइमन गगेनहीम (1867-1941) ने अपनी पत्नी की मदद से 'साइमन गगेनहीम मेमोरियल फाउण्डेशन' की स्थापना की। इसका उद्देश्य था : 'विद्वानों और कलाकारों को ज्ञान अथवा कलात्मक सृजन (किसी ललित कला, जिसमें संगीत भी शामिल है) के किसी क्षेत्र में स्वतंत्र परिस्थितियों में शोध के लिए सहायता देकर उनका विकास करना।' इस फाउण्डेशन की ओर से छात्रवृत्तियाँ दी जाती हैं।

मन:स्थिति हिक्स के समान है। **भीतरी आँख की अल्पज्ञात चिड़िया** (Little-known Bird of the Inner Eye), चित्रफलक 47, जैसे शीर्षकों से स्पष्ट है कि वह एक ही दृष्टि में मानव की बाह्य प्रकृति और आन्तरिक भावना को देख सकता है। चन्द्रमा की ओर मुख करके गाती हुई चिड़िया अथवा पंख फड़फड़ाती घायल समुद्री चिड़िया में उसे अपनी भावनाएँ ही नहीं विश्व का प्रतीक तक दीखता है। वह नर्म कागज़ पर, जापानी डिज़ायनों और यूरोपीय आधुनिकतावाद का सामंजस्य स्थापित करके सहज चित्र तैयार करता है; इन चित्रों में एक अनोखी कोमलता और संवेदनीयता है, जो, ग्रेव्ज़ के अनुसार, प्रकृति की बाह्य क्रूरता में निहित मूल गुण हैं। उसके उल्लू पूर्वीय संन्यासियों की भाँति मौन चिन्तन करते हैं और उनके पंजों के बीच चूहा निर्भय विचरण करता है। ग्रेव्ज़ की कला इतनी संयत और सूक्ष्म है कि वह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण चित्रकार बननेवाला है। इतना अवश्य है कि वह अमरीका के सर्वाधिक मौलिक चित्रकारों में से एक है।

गीतिमयता विशेषतः यौवन का गुण है। यही कारण है कि ग्रेव्ज़ जैसे गीतिप्रधान चित्रकार यथार्थवादी चित्रकारों से कहीं पहले प्रौढ़ हो चुके हैं। इस गीतिमयता को हमारे युग की सामाजिक समस्याओं से दूषित करनेवाले चित्रकार पूर्णतः प्रौढ़ होने से पहले किसी स्थायी दृष्टिकोण की उपलब्धि नहीं कर पाते। आल्टन पिकेन्स (1917-) के संघर्ष उसके अनेक समान प्रतिभाशाली समकालीनों के संघर्ष जैसे ही थे। प्रथम विश्वयुद्ध के दौरान उसका जन्म सीएटिल में हुआ था, आर्थिक मन्दी के दिनों में वह किशोर हुआ और द्वितीय विश्वयुद्ध की अवधि में युवक। शारीरिक असमर्थता के कारण वह स्वयं तो युद्ध में भाग न ले सका, लेकिन उसे हमेशा याद रहता कि उसके सहपाठी युद्धभूमि पर हैं :"नॉरमन्डी के आक्रमण[1] के समय मैं ग्रामीण दृश्य का चित्रण क्यों कर रहा था, यह प्रश्न असंगत नहीं।...

---

1. **नॉरमण्डी :** फ्रांस का एक प्रान्त। दूसरे विश्वयुद्ध के दौरान 1940 में पहली बार इस पर जर्मन आक्रमण हुआ। 6 जून, 1944 को मित्रराष्ट्रों की सेनाएँ, जर्मनी पर निर्णायक आक्रमण करने के इरादे से उतरीं। इस पर, जून से अगस्त तीन मास तक जर्मनों ने भीषण गोलाबारी की और उसे ध्वस्त कर दिया। किन्तु युद्ध समाप्त होते ही पुनर्निर्माण फौरन प्रारम्भ हो गया।

युद्ध की आशंका हमें पहले से थी और हम चाहते तो उसे रोक सकते थे, लेकिन इसी युद्ध से होकर युवकों को गुजरना पड़ा और उन्होंने सृजन के लिए आवश्यक सुनम्यता और आत्मविश्वास खो दिया; इनकी पुनर्प्राप्ति आसान नहीं।" फिर भी सृजन जारी रहता है। "यही मानवता का चमत्कार है।"

पिकेन्स का विश्वास है कि चित्रकार को सैनिक से आगे-आगे लड़ना चाहिए, किन्तु असली दुश्मनों पर कला का सीधा आक्रमण आसान नहीं है। उसका प्रश्न है कि इस आत्महत्यात्मक शताब्दी के लिए कौन या क्या ज़िम्मेदार है, जिसमें "हमारे बचकाने विज्ञान ने कल्पना को सत्य में बदल दिया है और हमें इतनी शक्ति दे दी है कि हम एक खटका दबाकर संसार का विनाश कर सकते हैं ?" पिकेन्स इसका कारण सत्यासत्य को समझने की हमारी असमर्थता को मानता है। वह कहता है कि मानव 'कल्पना की अनन्त शृंखला द्वारा निर्माण करता और जीवित रहता है। यथार्थ प्रत्यक्षतः जो है या मेरी दृष्टि में उसे जो होना चाहिए—मैं उसका चित्रण नहीं कर सकता। सत्य और असत्य के ताने-बाने से तैयार खंडित यथार्थ को अंकित करने का प्रयास मैं करता हूं। मेरे कौशल और संवेदनीयता की सीमाएँ हैं। इसीलिए मुझे इस मायाजाल के लघुतम पक्षों को चुनना पड़ता है। कभी-कभी तो मेरे चुने हुए पक्ष में यथार्थ किन्तु अर्थहीन आचार-विचारों के अजनबी संस्कार-भर होते हैं। इन सबमें अन्तर्हित है...हमारे जीवन के साथ लगी सन्निकटता और आशंका की भावना।"

कार्निवाल (Carnival), चित्रफलक 48, जैसे भावोत्पादक चित्रों का निर्माण करके पिकेन्स हमें झटका देकर स्पष्ट चिन्तन के लिए प्रेरित करना चाहता है। इस चित्र में दिखलाया गया है कि मानव प्राणी, जिनके सिर असंगत मनोग्रस्तियों के प्रदर्शनार्थ विकृत कर दिये गए हैं, एक नीले मुँह के बनमानुष को ताज पहना रहे हैं। उसका मत है कि परमाणु बम के इस ज़माने में आगामी पीढ़ियों के लिए चित्रांकन एक दयनीय भ्रम है। वह अपना सन्देश जनता तक पहुँचाना चाहता है। फिर भी उसके चित्र विकर्षक हैं, क्योंकि मानवता पर किये गए उसके आघातों में वह प्रेम नहीं है जो, उसके अनुसार, सम्पूर्ण मानव-जाति के प्रति उसके हृदय में अवस्थित है। परपीड़नवाद, रोमांचवाद और उन्माद की अधिकता उसके

उद्देश्य को उलझा देती है। स्पष्टत: पिकेन्स अभी तक अपने मानसिक संघर्षों को एक दार्शनिक और कलात्मक इकाई का रूप नहीं दे पाया है। फिर भी, कार्निवाल अनेक अधिक पुष्ट और परिमार्जित चित्रों से कहीं अधिक सक्षम है। एक भयानक युग से बेझिझक जूझने और गम्भीर शैली में अपने निष्कर्षों को दुःख सहते हुए सीखनेवाला पिकेन्स अकेला नहीं है। उसके साथ के अनेक उदीयमान चित्रकारों ने इस बेहद मुश्किल काम को पूरा करने का संकल्प किया है। निस्सन्देह, अनेक असफल रहेंगे। लेकिन सफल कलाकार अमरीका के महान् चित्रकार कहे जायेंगे।

अमरीका के नये चित्रकारों की पीढ़ी के कार्यों का आखिरी हिसाब-किताब होगा तो किसकी क्या स्थिति होगी, अभी यह बताना असम्भव है। सम्भव है कि आज के प्रशंसित चित्रकार कल पीछे रह जाएँ और अनेक अन्य चित्रकार अपने नये और उत्साहजनक अन्वेषणों को लेकर प्रकाश में आयें। सम्पूर्ण अमरीका में प्रतिभाएँ अपनी व्यक्तिगत आवश्यकताओं के अनुसार प्रौढ़त्व प्राप्त कर रही हैं। फसल अपने समय पर तैयार होगी !

चित्रफलक-विवरण

मूल चित्रों की माप इंचों में अभिव्यक्त है;
ऊँचाई पहले है और चौड़ाई बाद में

1. **फ्रीक पेन्टर :** मार्गरेट गिब्स। तैल। $40\frac{1}{2} \times 33$; 1670 ; श्रीमती अलेक्जेंडर क्वारियर स्मिथ की सम्पत्ति ; फोटोग्राफ वोर्सेस्टर आर्ट म्यूजियम से प्राप्त।

2. **दे पीस्तर मैनर :** पीस्तर वंश का बालक । तैल; $50\frac{1}{4} \times 41$; 1720-1730; न्यूयार्क हिस्टॉरिकल सोसायटी की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

3. **रॉबर्ट फ़ीक :** अज्ञात महिला । तैल; 50×40; लगभग 1748-1750; ब्रूकलिन म्युजियम की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

4. **पॉलर्ड चित्रकार :** ऐन पॉलर्ड। तैल; $28\frac{3}{4} \times 24$; 1721; मैसाच्युसेट्स हिस्टॉरिकल सोसायटी की सम्पत्ति; फोटोग्राफ रोड आइलैंड स्कूल ऑफ डिजायन से प्राप्त।

5. **गुस्तावस हेसेलियस :** लैपोविन्सा। तैलचित्र; 33×25; 1735; हिस्टॉरिकल सोसायटी ऑव पेन्सिलवानिया की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

6. **बेंजामिन वेस्ट :** आदिवासियों के साथ विलियम पेन का समझौता। तैल; 75×108; 1711; पेन्सिलवानिया अकादेमी ऑव फाइन आर्ट्स की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

7. **जॉन ट्रम्बुल :** क्वेबेक के घेरे में जनरल मौंटगोमरी की मृत्यु। तैल; $24\frac{5}{8} \times 37$; 1786; येल यूनिवर्सिटी आर्ट गैलरी की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

8. **जॉन सिंगिल्टन कॉप्ले :** ब्रुक वाटसन और शार्क। तैल; $72\frac{1}{8} \times 90\frac{1}{4}$; 1775; बोस्टन के म्यूजियम ऑफ फाइन आर्ट्स की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

9. **चार्ल्स विल्सन पील :** प्रागैतिहासिक विशालकाय हाथी का उत्खनन। तैल; 60×72; 1806; श्रीमती हैरी व्हाइट की सम्पत्ति; फोटोग्राफ मेट्रोपॉलिटन म्यूजियम से प्राप्त।

10. **राल्फ अर्ल :** रॉजर शर्मन। तैल; $64\frac{5}{8} \times 49\frac{5}{8}$; लगभग 1775; येल यूनिवर्सिटी आर्ट गैलरी की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

11. **गिल्बर्ट स्टुअर्ट :** जॉर्ज वाशिंगटन। तैल; $42 \times 34\frac{1}{2}$; 1796; बोस्टन एथीनियम की सम्पत्ति; अनुमति और फोटोग्राफ बोस्टन के म्यूजियम ऑफ फाइन आर्ट्स से प्राप्त।

12. **वाशिंगटन आल्स्टन :** चाँदनी में नहाया हुआ दृश्य। तैल; 24×35; 1819; बोस्टन के म्यूजियम ऑफ फाइन आर्ट्स की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

13. **जॉन वान्डरलीन :** एरियाद्ने। तैल; 69×88; 1814; पेन्सिलवानिया अकादेमी ऑफ द फाइन आर्ट्स की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

14. **सैम्युएल एफ० बी० मॉर्स :** मार्क्विस द लफायेत। तैल; 96×64; 825-26; आर्ट कमीशन, सिटी ऑफ न्यूयार्क की सम्पत्ति; फोटोग्राफ बोगार्ट स्टूडियोज से प्राप्त।

15. **इरास्टस सेलिसबरी फील्ड :** नीलवसन बालक। तैल; 42×28; 1830-1840; कोलोनियल विलियम्सबर्ग की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

16. **टॉमस सली :** बायांका की भूमिका में फैनी केम्बिल। तैल; $30 \times$

25; 1933; पेन्सिलवानिया अकादेमी ऑफ द फाइन आर्ट्स की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

17. **जॉन जेम्स ऑदुबाँ** : कठफोड़वे। जलरंग और पेस्टल; $37 \times 24\frac{1}{2}$; न्यूयार्क की हिस्टॉरिकल सोसाइटी की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

18. **ऐशर बी० ड्यूरैन्ड** : सहचर (टॉमस कोल और विलियम कलेन ब्रायन्ट)। तैल; 44×36; 1849; न्यूयार्क पब्लिक लायब्रेरी की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

19. **फ्रेडरिक ई० चर्च** : ऐंडीज़ का हृदय (विवरण)। तैल; $66\frac{1}{8} \times 119\frac{1}{4}$; 1859; मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

20. **टॉमस कोल** : कनेक्टीकट का ऑक्सबो। तैल; $51\frac{1}{2} \times 76$; 1836; मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

21. **जार्ज इनेस** : डेलावेयर झील। तैल; $36 \times 50\frac{1}{8}$; 1861; मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

22. **जान क्विडॉर** : वोल्फर्ट की वसीयत। तैल; 27×34; 1856; ब्रुकलिन म्यूज़ियम की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

23. **विलियम सिडनी माउंट** : एक घोड़े का मोलभाव। तैल; 24×30; 1835; न्यूयार्क हिस्टॉरिकल सोसायटी की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

24. **जार्ज कैटलिन** : मृतप्राय मरीज़ को स्वस्थ करने के प्रयास में संलग्न विलक्षण वस्त्रधारी ब्लैकफुट डाक्टर। तैल; $17\frac{1}{4} \times 22$; 1832 का एक दृश्य; अमेरिकन म्यूज़ियम ऑफ नेचुरल हिस्टरी की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

25. **जॉर्ज कैलेब बिंघम** : मांस के लिए निशानेबाज़ी। तैल; $34 \times 49\frac{1}{2}$; 1850; ब्रुकलिन म्यूज़ियम की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

26. **मेरी कैसट** : प्रसाधन। तैल; 39×26; 1894; आर० ए० वालर मेमोरियल कलेक्शन, आर्ट इन्स्टीट्यूट ऑफ शिकागो की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

27. **जेम्स मैक्नील व्हिस्लर** : भूरे और काले रंगों का विन्यास (व्हिस्लर की माता)। तैल; 56 × 64; लगभग 1871; लूव्रे की सम्पत्ति; फोटोग्राफ एरिक एस० हर्मन इन्कार्पोरेटेड से प्राप्त।

28. **जॉन ला फ़ार्ज** : ईसा का स्वर्गारोहण। तैल; 330 × 368 (लगभग); 1888; चर्च ऑफ एसेन्शन की सम्पत्ति; फोटोग्राफ पीटर ए० जूली से प्राप्त।

29. **टॉमस ईकिन्स** : ऐग्न्यू चिकित्सालय। तैल; $74\frac{1}{2} \times 130\frac{1}{2}$; 1889; पेन्सिलवानिया विश्वविद्यालय की सम्पत्ति; फोटोग्राफ मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम से प्राप्त।

30. **अलबर्ट पी० राइडर** : श्रमिक माँझी। तैल; 10 × 12; लगभग 1900; एडीसन गैलरी, फिलिप्स अकादेमी, ऐन्डोवर, मैसाच्युसेट्स की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

31. **विलियम मेरिट चेज़** : चित्रकार का स्टूडियो। तैल; $28\frac{1}{2} \times 40\frac{3}{4}$; 1880-3; ब्रुकलिन म्यूज़ियम की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

32. **जान सिंगर सार्जेन्ट** : श्रीमती एक्स। तैल; $82\frac{1}{2} \times 43\frac{1}{4}$; 1884; मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

33. **विलियम माइकेल हार्नेट** : शिकार के बाद। तैल; $70 \times 47\frac{1}{2}$; 1885; मिल्ड्रेड ऐना विलियम्स कलेक्शन, कैलीफोर्निया पैलेस ऑफ द लिजन ऑफ ऑनर की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

34. **मॉरिस प्रेन्डरगास्ट** : ईस्ट नदी। जलरंग; $13\frac{3}{4} \times 19\frac{3}{4}$; 1901; म्यूज़ियम ऑफ मॉडर्न आर्ट की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

35. **जॉन स्लोन** : न्यूयार्क की छठवीं एवेन्यू और तीसरी स्ट्रीट। तैल; 40 × 60; 1928; व्हिट्नी म्यूज़ियम ऑफ अमेरिकन आर्ट की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

36. **जॉन मेरिन** : वूलवर्थ इमारत। जलरंग; $18\frac{3}{4} \times 15\frac{1}{2}$; 1915; व्यक्तिगत सम्पत्ति; अनुमति और फोटोग्राफ डाउनटाउन गैलरी से प्राप्त।

37. **मार्सडेन हार्टली** : मछुए का अन्तिम भोजन। तैल; 30 × 41; 1940-1; श्री और श्रीमती रॉय आर० न्यूबर्गर की सम्पत्ति; फोटोग्राफ म्यूज़ियम

ऑफ़ मॉडर्न आर्ट से प्राप्त।

38. **चार्ल्स शीलर** : अमरीकी दृश्य। तैल; 24×31; 1930; म्यूज़ियम ऑफ़ मॉडर्न आर्ट (श्रीमती जॉन डी० रॉकफेलर, जूनियर प्रदत्त उपहार) की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

39. **एडवर्ड हॉपर** : रात्रिचर। तैल; 30×60; 1941-2; आर्ट इन्स्टीट्यूट ऑफ़ शिकागो की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

40. **ग्रान्ट वुड** : अमरीकी गॉथिक। तैल; 29$\frac{7}{8}$×25; आर्ट इन्स्टीट्यूट ऑफ़ शिकागो की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

41. **टॉमस बेन्टन** : जुलाई की फ़सल। तैल; 38×26$\frac{3}{4}$; 1943; मेट्रोपॉलिटन म्यूज़ियम की सम्पत्ति; अनुमति चित्रकार से भी प्राप्त; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

42. **चार्ल्स बर्चफील्ड** : शारद कल्पना। जलरंग; 39×54; 1916 में प्रारम्भ, 1945 में समाप्त; चित्रकार की सम्पत्ति; अनुमति और फोटोग्राफ फ्रैंक रेन, इन्कार्पोरेटेड से प्राप्त।

43. **स्टुअर्ट डेविस** : गैस की रोशनी में न्यूयार्क। तैल; 32×45; 1941; हर्मन शुलमन जागीर की सम्पत्ति; फोटोग्राफ कॉल्टेन फोटोग्राफर्स से प्राप्त।

44. **बेन शान** : खनिक-पत्नियाँ। टेम्परा; 63×48; 1948; व्यक्तिगत सम्पत्ति; अनुमति और फोटोग्राफ डाउनटाउन गैलरी से प्राप्त।

45. **इवान ले लॉरेन अल्ब्राइट** : कमरा नम्बर 203। तैल; 48×26; 1930-1; चित्रकार की सम्पत्ति; फोटोग्राफ गुमनाम स्रोत द्वारा।

46. **मैक्स वेबर** : इंगित। तैल; 18×22; 1921; श्री और श्रीमती एफ० एच० हर्शलैण्ड की सम्पत्ति; फोटोग्राफ कॉल्टेन फोटोग्राफर्स से प्राप्त।

47. **मॉरिस ग्रेव्ज़** : भीतरी आँख की अल्पज्ञात चिड़िया। जलरंग; 21$\frac{3}{4}$× 36$\frac{5}{8}$; 1941; म्यूज़ियम ऑफ़ मॉडर्न आर्ट की सम्पत्ति; फोटोग्राफ स्वामी से प्राप्त।

48. **आल्टन पिकेन्स** : कार्निवल। तैल; 54×40; 1949; चित्रकार की सम्पत्ति; अनुमति बुशल्ज़ गैलरी से प्राप्त; फोटोग्राफ गुमनाम स्रोत से प्राप्त।

अनुक्रमणिका